BIANCO E NERO

ANNO IV · N. 7-8 · LUGLIO - AGOSTO 1940 - XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

L' ATTORE

SAGGIO DI ANTOLOGIA CRITICA

A CURA DI

LUIGI CHIARINI

UMBERTO BARBARO

Seconda Parte

L'antologia su " L'Attore ", pubblicata nel marzo 1938, pur con le sue lacune denunciate dagli stessi compilatori, suscitando nuovo interesse per i problemi attuali della recitazione, resi ancor più scottanti da questa forma straordinaria di spettacolo che è il cinema, ha incontrato un consenso così vivo da indurre a completare il più possibile il materiale che, sull'argomento, si andava raccogliendo e ordinando.

Nasce così questa seconda parte nella quale sono raccolti scritti molto importanti di uomini di teatro, critici e filosofi. In essa, oltre gli aspetti già lumeggiati nel volume di cui s'è detto, viene trattato un problema assai vivo e ricco di interesse, cioè quello della legittimità o meno dell'esecuzione esterna dell'opera di teatro.

A questa seconda parte ne seguirà più in là una terza in cui saranno raccolti esclusivamente scritti di attori e di uomini di cinema, sulla recitazione cinematografica.

Con questi tre volumi su " L'Attore ", riteniamo di aver compiuto un'opera la quale, se non altro, può essere utile a quanti si occupano di problemi e metodi della recitazione, nonchè dei rapporti e delle divergenze tra la recitazione per il palcoscenico e quella per lo schermo.

Tanto più pensiamo che tale opera possa giovare in un momento come questo, in cui, nonostante che il nostro Paese sia impegnato in una impresa bellica vittoriosa, tanto fervore è nel cinema e nel teatro italiani.

LUIGI CHIARINI

David Garrick

(1716-1779)

Attore inglese. Fu il rinnovatore del teatro inglese nel Settecento. Alla recitazione declamatoria oppose un'arte interpretativa realistica, la quale, pur serbando il *grande stile,* restava, con immediatezza d'emozione, vicina alla realtà della vita.

Diede potente impulso al già rinascente culto di Shakespeare, reagendo contro i rifacimenti in cui l'opera del poeta era stata falsata.

Direttore del teatro Drury Lane dal 1747 al 1776, adunò attorno a sè un'accolta di attori, curandone e unificandone la formazione artistica; elevò socialmente la dignità dell'attore. Dotato di eccezionali attitudini come attore comico, divenne, con severo studio ed impegno, anche sommo interprete tragico. Venuto a Parigi vi ebbe accoglienze trionfali. Dalla sua recitazione Diderot trasse lo spunto per il *Paradoxe sur le comédien.*

La figura di Garrick e la beffa che egli fece agli attori della *Comédie française,* sono state due volte oggetto di riduzione cinematografica. La prima nel film muto inglese « *David Garrick* » (cit. dal Delluc in « Cinéma e C.ie », 1919 e da F. Pasinetti nella « *Storia del Cinema* »); la seconda in *L'ultima beffa di don Giovanni* (reg. James Whale, int. Brian Aherne-Olivia de Havilland). Il presente capitolo è tratto dal volume « Garrick ou les acteurs anglois » (pubblicato anonimo: Paris, 1771), tradotto dall'inglese da Antoine Fabio Sticotti.

Lo scopo di questo saggio è di iniziare i giovani attori nell'arte di recitare in teatro, sottomettendoli a delle regole stabili, frenandone gli slanci della fantasia senza spegnere quel grande entusiasmo che caratterizza i genii. Il teatro è, di tutte le arti imitative, quello che meno può trascurare il bello naturale: solamente praticandolo molto si può raggiungere la perfezione soprattutto da quando la maggior parte del pubblico è in grado di giudicare gli attori tanto secondo principii quanto secondo sentimento.

Ci sono senza dubbio degli artisti troppo bravi per essere istruiti e dei giudici che non hanno alcun diritto di esserlo.

L'arte del teatro nel senso più esteso merita di essere superbamente eseguita: soltanto con lo studio da parte dell'autore, la pratica da parte dell'attore ed il genio di tutti e due si ottiene il consenso generale delle platee di tutte le nazioni civili. Tanto più l'attore riuscirà

nella sua arte quanto più gli spettatori saranno colti ed in grado di apprezzare le sue qualità. Può darsi che oggi si debba il gusto del pubblico alla bravura di alcuni attori moderni; e poichè costoro non possono appartenere che ad un'epoca, come quelli che li hanno preceduti, è mentre essi brillano ancora nella loro carriera, che bisogna istruire sul loro modello quelli che debbono rimpiazzarli: perchè l'opera teatrale che contiene meno personaggi, ne contiene sempre di più di quanti eccellenti attori noi abbiamo per rappresentarla.

Mi sembra che cada a proposito avere sotto gli occhi le regole essenziali di un'arte infinitamente piacevole, che non è se non la natura ridotta a principii che bisogna seguire per eccellere in una professione indifferente per se stessa e che, invece, diviene degna di stima quando a capacità superiori si uniscono le virtù dell'uomo onesto e le qualità del buon cittadino. L'attore ligio alle regole della sua arte comprende, perfezionandosi, fin dove giungono i suoi progressi; egli vede, sente per quali motivi può commuovere gli spettatori che si istruiscono con lui, l'incoraggiano col loro consenso, ben sapendo però che una loro giusta critica ugualmente lo farebbe pentire delle sue negligenze.

Si ha diritto di pretendere dai primi attori le belle qualità che i personaggi che essi solitamente interpretano lasciano supporre: la voce, la grazia e la figura. È poco avere solo qualcuna di queste doti naturali per potere attrarre la nostra immaginazione, impadronirsi della nostra anima, commuoverla, trasportarla, trafiggerla sino al vivo. Difficilmente nel teatro si copre un ruolo, un solo carattere, riguardo al quale non ci si deve proporre di interessare: tutto arriva al cuore da sentieri diversi: è il cuore che bisogna smuovere. La natura deve dunque favorire in tutto l'attore.

VANTAGGI DELLE DOTI NATURALI

Persone d'ingegno ci assicurano che qualunque metodo contribuisce molto poco a formare un grande commediante: secondo loro bisogna che lo sia per natura. Tuttavia l'esperienza insegna che solo *seguendo delle regole* o *imitandole* si può riescire a Teatro; è anche abbastanza facile giudicare quale di questi due metodi occorre adottare per eccellere. Noi conosciamo coloro che, ancora vivo qualche bravo attore, hanno avuto fama di averlo imitato. Il celebre Garrick, questo artista universale, sembra si sia invece allontanato dai sentieri

battuti da tutti coloro che l'hanno preceduto; ma non si è discusso quale dei due, Garrick oppure i primi, sia stato superiore: Garrick si è perfezionato con lo studio della sua arte; gli altri, imitando gli artisti venuti prima. Poichè si suppone che bisogna nascere attori, si cita Garrick a prova di questa verità; ma quelli che immaginano che egli non abbia coltivato le sue doti naturali con un lavoro infaticabile, non hanno che una conoscenza imperfetta delle fonti del talento che li meraviglia in questo grande attore. Non si tratta di gridare senza posa: il genio solo basta sulla scena; l'arte di recitare non s'impara studiando; il teatro è la rappresentazione del mondo; basta copiare assolutamente la semplice natura: assoggettarla a delle regole, carpirle tutto il suo fuoco. Questi sono dei luoghi comuni che non dicono nulla: sarebbe molto meglio convenire che il vero talento consiste nel nascondere l'arte che la natura porta con sè e che c'è ben più arte nelle cose dove l'arte stessa appare di meno. È qui che le estremità si toccano; l'arte portata al suo massimo diventa natura, e la natura negletta, trascurata, assomiglia troppo sovente all'affettazione. Essa certamente non è in nessun genere così bella, così toccante come sulla scena; i grandi attori non la dimenticano mai; essi innalzano su questa base un edificio per così dire più naturale della natura stessa: tutto sembra conveniente, necessario, proporzionato; in una parola, a teatro, la sola natura sarà, se si vuole, un merito sublime ma molto difettoso; abbellita dall'arte diventa un prodigio. Nelle corse dei nostri ippodromi il cavallo più forte e male istruito si getta fuori della pista, mentre quello che si è meglio addestrato vince il premio: lo stesso è dell'attore che si abbandona ai capricci della sua immaginazione; noi possiamo applaudire a qualche passo inatteso, ma il suo fuoco si spegne tutto ad un tratto e il nostro animo rimane freddo. Solamente il genio sottomesso a dei principii ragionati modera la veemenza inopportuna, permette qualche slancio ardito alle passioni e fa capire all'attore che perseguendo *solamente un bello naturale* può fuorviarsi dalla sua sfera e cadere nell'errore: da tenero diventar languido; da impetuoso, delirante; e niente è più ridicolo del furore fuori posto. Una maniera pomposa, della forza nell'espressione anche in un soggetto elevato, sono inaccettabili se il sentimento espresso è debole e il linguaggio basso. Noi non ci aspettiamo che un attore ci meravigli con delle idee proprie: vogliamo quasi sempre che egli renda fedelmente tutto il pensiero dell'autore. L'attore può cadere nell'ampollosità come il poeta: il suo discernimento, di solito meno illuminato, lo pone molto spesso in con-

dizioni di ingannarsi. L'attore mediocre non giunge quasi mai all'altezza del suo ruolo e qualche volta l'eccellente attore si eleva troppo al di sopra di esso. La fredda monotonia caratterizza il commediante stupido: la varietà bizzarra, l'attore di talento.

È una fortuna per i primi che la maggior parte degli spettatori non distingue facilmente la sciocca monotonia dalla vivacità d'ingegno, quasi tutti sono più sensibili agli effetti esagerati che alle espressioni più convincenti; ma ai buoni giudici non sfuggono sia gli eccessi degli uni, che i difetti degli altri.

NECESSITA' DELLE REGOLE DELL'ARTE

Perchè tutti quei movimenti indovinati che svelano la magia della voce, dello sguardo, del gesto, ci ammaliano in un attore, e non riescono a commuoverci se impiegati da altri che cercano di fare lo stesso e vantano gli stessi sforzi? Perchè quando l'espressione è fuori posto l'energia diventa debolezza, la grandezza meschinità e la grazia una contorsione. La giusta veemenza che le passioni richiedono, s'impadronisce del nostro spirito, riempie la scena di sorprese, di situazioni diverse, di trovate; ne risulta il più grande effetto. Ma quando un attore ancora principiante nella sua arte, esprime con forza un sentimento dolce, che non deve nascere che dalla riflessione, la forza cancella il sentimento, per quanto sublime sia, e raffredda tutto: infatti è proprio dei sentimenti molto elevati l'essere resi con tranquillità d'animo. Noi non sapremmo comprendere un impeto che le situazioni e la logica contraddicono; disprezziamo l'attore, creato per divertirci saggiamente, il quale non sa darci che delle false sensazioni. È qui che bisogna convenire che a teatro la natura e tutte le sue grazie non possono fare a meno di principio, di esempio e di esercizi.

Con la voce, la figura e l'anima voi sapreste esprimere qualche passione, ma se mancate di intelligenza, l'impressione che se ne riceve sarà sempre debole; perchè il cuore ha il suo modo di giudicare ed è più difficile di quanto si creda. Sorprendere, toccare, piacere, ecco tutti i gradi che l'attore deve percorrere: se gliene manca uno, tutti i favori della natura sono persi per lui. In effetti l'espressione, il gesto possono essere fino ad un certo punto, doni naturali, ma tocca ai principi ragionati perfezionarli e renderli veri. L'arte del teatro è una scienza e bisogna studiarla come una scienza. Chiunque avrà

più potere di discernimento che udito, non applaudirà mai un uomo che faccia soltanto del rumore.

La proprietà peculiare di un'opera drammatica non è solo la descrizione degli avvenimenti e dei personaggi: la sua vera natura non si raggiunge che sul palcoscenico. Lo stile più corretto, più chiaro, non racchiude mai il pensiero sotto tutti i suoi aspetti: non si vede in qual misura bisogna, precisamente, essere calmi in un certo momento o furiosi in un altro: solo la forma del dramma, il soggetto, i costumi, la specie di dialogo, l'espressione *totale,* suggeriscono al grande artista le sfumature più fini. È dunque esattamente il pensiero del poeta che l'attore deve cogliere per rendere i personaggi nell'atteggiamento che questi gli ha dato. Ma quando il personaggio non è reale, l'attore non deve pensare che a renderlo vero.

DELL'INTELLIGENZA

Di tutte le qualità naturali, una *intelligenza viva* è senza dubbio la più necessaria all'attore; con questa può far uso di tutte le altre in modo ragionevole. Senza di essa, a cominciare dalla più bella voce, la sua modulazione sarà falsa nelle grandi espressioni di passione e ridicola nelle piccole. Bisogna, prima di parlare, capire perfettamente ciò che si sta per dire per esprimersi bene. Se noi ascoltiamo qualcuno di poca intelligenza declamare versi difficili di qualche grande poeta, sentiamo che pronunciando quelle parole non ne comprende il senso: nessun gusto, nessuna energia, poca verità: lo stesso è dell'attore senza giudizio. Si dirà che un'imitazione fedele può supplire la più vasta intelligenza; che è sufficiente osservare un attore, per diventare attore, e che solamente la vista e l'udito sono i soli mezzi necessari. Alcune trovate sceniche, private di gusto e di brio adottando questo sistema, avviliscono la professione dell'attore riducendola ad un lavoro meccanico che, invece, sulle ali del genio porta all'immortalità i Roscius ed i Garrick a lato di Molière e di Shakespeare.

Se questa imitazione tanto abominevole ed imperfetta, deve servire di regola e di guida, che cosa saranno le nuove commedie? Dove si troveranno i modelli da imitare per rappresentarle? A chi deve rivolgersi il pubblico per gli antichi autori? I commedianti non ci saranno più. E se è vero, come non si può dubitarne, che i primi commedianti non erano che degli artisti incompleti, tutti i progressi dell'arte sareb-

bero inutili, dubbiosi, dato che è sufficiente agli attori copiarsi servilmente l'uno dall'altro. L'imitazione teatrale, abbassata all'intelligenza della scimmia e del pappagallo, riduce al livello del semplice operaio il celebre Garrick, quest'uomo ammirevole che deve sopratutto al suo genio il vero carattere degli eroi che ci fa conoscere, amare, odiare, ancora meglio del poeta e dello storico. La natura ha fatto in favore di Garrick paragonato ai commedianti del suo secolo, ciò che essa ha fatto per l'uomo, a confronto degli animali. Se l'imitazione personale fosse stata la sorgente della vera arte, morto l'artista anche l'arte sarebbe morta con lui, mentre invece l'arte è immortale. Il commediante ridotto disperatamente ad imitare gli altri ci ha privati troppe volte di mille bellezze originali. Garrick ci insegna a non imitare che la natura, a non essere, infine, che la copia di sè stessi. Si riscontra in più d'un attore imitatore di un grande maestro e pur tuttavia applaudito, quanto il metodo dell'imitazione sia debole e sterile; le sue inflessioni, i suoi gesti, i suoi sguardi, tutto svela in lui il bambino che ripete la lezione a memoria, senza averne capito il senso. La melodia e la varietà della recitazione impiegate non a proposito ci rivoltano maggiormente della loro mancanza totale. L'insensibilità può avere qualche indulgenza, l'assurdità, mai. Quelli che pretendono di trovare dei buoni commedianti di corto raziocinio non fanno molta attenzione e perciò sbagliano: infatti o questi attori hanno più intelligenza di quanta non ne dimostrino, oppure sono meno abili commedianti, di quanto si pensi. Per rendere bene ogni genere di situazioni, l'attore deve distinguere innanzitutto quel che esse sono realmente; ogni specie esige un'espressione differente. Non basta a delle passioni, molto spesso complicate, la forza di due buoni polmoni o i lampi di due begli occhi ardenti. La passione più viva non è per nulla espressa se di scena in scena l'attore non ne determina il grado di intensità o il suo carattere particolare. L'incanto della voce, il poter piangere quando si vuole, non dicono con che criterio queste doti si debbono impiegare; bisogna sentire quando si deve innalzare od abbassare la voce, e sentire, spandendo le lacrime, fin quando si debbono versare. Una sola parola detta con fermezza, può suscitare più terrore di una lunga tirata piena di veemenza; alle volte c'è molta maggior grazia e nobiltà versando qualche sola lacrima che versandone un torrente, il quale non esprimerebbe che debolezza o viltà. Infine l'intelligenza controlla tutto: dai moti dell'animo, fino alle doti esteriori; la più bella figura di attore del mondo cessa di interessare se il portamento è sgradevole; egli diventa ridicolo, suscita il

disprezzo sia con dei falsi atteggiamenti che con dei movimenti contrari al carattere del personaggio od alla situazione. Se l'intelligenza non dirige tutto il gioco del viso, se la fisionomia non cambia quasi ad ogni istante, secondo la circostanza e la diversità delle passioni, tutte le emozioni dell'anima di cui il volto è lo specchio, non saprebbero commuoverci quando noi non vi scorgessimo nulla. Non basta in ogni scena, cambiare l'espressione degli sguardi e il gioco dei lineamenti a seconda della specie di passione che si prova; bisogna che l'espressione generale si conformi al grado esatto della passione particolare che si prova in quel momento.

DELL'ESPRESSIONE

Generalmente è troppo poco rendere solamente il pensiero del poeta; il grande attore deve aggiungerci ancora il calore, la grazia che mancano al testo e renderlo con tutta la precisione possibile.

L'esagerazione, non a proposito, cambia quello che è grande e pomposo in filastrocca e cambia in ridicolo quello che non è fatto che per essere piacevole. Ci sono senza dubbio dei momenti in cui la grazia affettata, l'eccessiva veemenza, la leggerezza, sono divertenti. Tutte queste espressioni azzardate sono eccessi di spirito riservati a personaggi esagerati. Qualche volta un autore disegnando i primi tratti di un personaggio, sembra abbia lasciato al commediante il compito di dare al suo schizzo gli ultimi colpi di pennello. È allora che l'attore intelligente considera da solo la giusta grazia che conviene al personaggio, che egli termina di sviluppare senza fare a meno, pertanto, di aggiungere a quelle che già possiede delle maniere nuove.

Non basta dunque capire perfettamente una parte; l'attore deve essere per così dire autore lui stesso; non che debba aggiungere delle parole e variare quelle già esistenti; questa felice realizzazione richiede, può darsi, un genio superiore a quello del poeta: ma troppi pochi attori hanno anche il dono di una bella fantasia.

Tale felice *completamento* da parte dell'attore, merita il più grande elogio. Esso è per l'attore tragico di tutt'altra difficoltà che per l'attore comico. La pausa o silenzio, che gli attori italiani chiamano *tempo*, è ancora uno dei grandi segreti della scena; gli effetti ne sono ammirevoli; ciò, però, è ancora troppo trascurato in tutti i teatri: di meno in quello comico; ed è molto singolare che gli attori italiani, l'azione dei quali è così viva, sovente così poco corretta, sappiano tanto bene osser-

vare questo silenzio, riuscendo meglio, sotto questo punto di vista, degli attori francesi, che non hanno senza dubbio meno gusto e intelligenza dei loro vicini e la cui arte è così misurata. L'attore veramente sensibile fa provare le passioni che prova egli stesso. Ma se l'intelligenza non regola il sentimento, la natura da sola non guida che un cieco, impetuoso o tranquillo male a proposito.

Bisogna conoscere lo sviluppo delle passioni in tutte le circostanze immaginabili; queste circostanze sono di una varietà infinita: si rassomigliano sovente e non sono mai le stesse. Si vedono attori piangere quando bisogna farsi prendere dall'ira. Non si tratta qui di cercare quanta sensibilità essi abbiano, ma come debbano controllarla. Le lacrime sono proprie delle donne isteriche, o delle bambine: la collera di un eroe deve produrre degli effetti ben opposti. Si sbaglia molto pensando che questi pianti così facili siano belli; la passione lacrimevole, è sovente quella del commediante, non quella del personaggio. Io ho visto qualche volta un re di teatro, in collera, pieno di una sensibilità reale non ragionata: la sua rabbia era quella di un macellaio. Qui come nel primo esempio, le doti naturali non rispondono a nulla, perchè esse mancano di intelligenza e soprattutto di coerenza. È indispensabile coltivare il proprio raziocinio, il quale è tante volte così trascurato, che io ho conosciuto, tra gli altri, un commediante molto reputato, suscitare il riso in un certo punto dove avrebbe dovuto invece necessariamente far piangere. Ci sono diverse specie di collera. Il coraggio è la prima virtù degli eroi di Omero; tuttavia il coraggio di Achille è ben diverso dal coraggio di Ettore. L'autore drammatico penetra le diversità dei caratteri ancora più sovente del poeta epico.

Il dolore di una madre borghese è di specie differente da quello di Andromaca. Così per tutte le passioni. Nei diversi stadi della vita, mai il poeta le perde di vista; ma tutti gli sforzi del genio poetico sono inutili se l'attore non percepisce la differenza delle passioni seguendo le differenti condizioni umane e la stessa diversità e variazione di una passione nello stesso uomo.

Si può parlare delle diversità di un carattere come degli oggetti in un quadro: gli uni sono colpiti dalla luce, gli altri in secondo piano, quasi tuffati nell'ombra. L'attore, desideroso di eccellere nella sua arte, deve penetrare lo spirito del poeta per impadronirsi del significato del suo ruolo o per rafforzarlo, quando l'abbia ben compreso; diversamente l'attore orgoglioso ed ignorante ruba al pubblico, troppo spes-

so, delle bellezze veramente sublimi. Un'azione che a prima vista sembra debba richiedere della veemenza, dove però la natura del sentimento non esige che un debole turbamento, trae in inganno l'attore ignorante, il quale cambia carattere al personaggio ed essendo gli altri attori costretti a seguire una falsa pista, ne deriva che la scena diventa irriconoscibile. Una rappresentazione è press'a poco come un paesaggio ove si è costretti a riprodurre in piccolo e debolmente gli oggetti lontani; questo paesaggio è molto vasto, ma più grande ancora è lo spirito umano che lo percorre. Quando molteplici sentimenti umani incompatibili tra loro debbono essere ravvicinati, uniti, la grande arte consiste nel dimostrare che essi non sono gli stessi; sulla scena, come in un quadro, bisogna osservare le proporzioni e dare all'insieme tutta l'armonia possibile. La scienza del pittore abile è di rendere sensibile il digradare delle distanze: l'attore, questo grande pittore dell'anima, ci fa sentire i minimi cambiamenti e tutti i passaggi da un sentimento all'altro, senza confonderli, benchè essi si succedano sovente con rapidità. Il gesto, che naturalmente fortifica l'espressione, deve essere più preciso che studiato, così pure il tono della voce, l'accento, le inflessioni dubbiose, deboli o sgradevoli.

DELLA SENSIBILITA'

Di tutti i doni naturali del grande attore, una bella intelligenza è senza dubbio il più favorevole; immediatamente dopo è da augurargli la sensibilità, quella amabile disposizione del cuore, che ci fa provare sotto il velo dell'arte e della finzione, tutte le pene, i piaceri della natura e della verità. La rappresentazione è un quadro sublime, l'opera di due grandi artisti: il poeta e l'attore. Loro scopo principale è di suscitare le passioni, l'uno con le immagini dell'eloquenza scritta, l'altro col gesto, la parola, l'armonia dell'insieme. L'attore deve esaminare la grandezza esatta dei pensieri per rivestirli ora dei colori più forti, ora delle sfumature più deboli: ecco l'intelligenza. Egli deve sentire fortemente le passioni che ci vuol ispirare: ecco la sensibilità: questo dono seduttore che trascinava una volta tutto il popolo di Atene sui passi dell'oratore greco. Nella distribuzione molto ineguale che la natura ne fa qualche volta agli artisti, alcuni la posseggono sin dalla nascita, altri sembra la vadano acquistando; i primi ne hanno troppa, gli altri poca. Si è creduto che la sensibilità fosse una risultante dell'intelligenza e che si trovassero sempre in proporzione; è un

errore. Noi vediamo persone dell'uno o dell'altro sesso di una intelligenza eccellente, ma del tutto sprovvisti di sensibilità: può darsi che i grandi genii stessi ne possedessero meno degli altri; essa non è infatti, che la facilità di abbandonarsi alle passioni. Ma la filosofia tenderebbe piuttosto a superare questa disposizione dannosa o per lo meno a travisarla; le passioni tenere o violente entrano alla rinfusa in un cuore sensibile: egli gode a lasciarsi tormentare e si sa che gli spiriti più deboli sono sensibili al massimo grado. Ma ciò che si vuole da un grande attore è una estrema sensibilità, unita ad una vasta intelligenza che deve dirigere questa sensibilità in maniera che toccando il suo cuore essa entri nel nostro animo, portandoci i turbamenti, le tempeste, le lacrime dell'amore, i furori dell'odio, la felicità.

Se l'attore non è commosso che dal sentimento comune che smuove gli spiriti deboli, egli sarà sovente più agitato di quanto non lo debba essere; se egli è commosso da un impeto conveniente alla passione che il poeta ha voluto suscitare in noi, allora la sensibilità senza eccedere sull'intelligenza, resta una cosa naturale e l'attore, non sentendo più di quello che deve sentire, ci commuove.

Giovanni Ghirlanda

(N. 1790)

Attore di molto grido, specialmente per la forza con cui « gridava » tragedie e drammi da arena (Rasi: *Comici Italiani*, Vol. I, pag. 1015). Ottenne particolare successo nella recita della commedia tedesca *Il saccente*, in cui citava di continuo — grazie alla sua ferrea memoria — nomi e fatti di storia in otto-dieci lingue diverse. Fu primo attore delle compagnie « Perotti e Fini » e « Goldoni e Riva ». Nel 1824 assunse il ruolo di « padre nobile e tiranno » nella Reale Compagnia Sarda; fece parte della Reale di Napoli, e, dopo una società con Gaetano Nardelli, fece compagnia da solo. Nel 1846 fu nominato maestro di recitazione e accademico onorario dei Filodrammatici di Siena, e scrisse, dedicandoli ad Adelaide Ristori, alcuni « *Cenni sopra l'arte drammatica* », da cui è tratto il capitolo seguente.

EPILOGO DEGLI IMPIEGHI D'OGNI RECITANTE

Per qual motivo un componimento degno di plauso riesce alcuna volta nauseante? Per cagione dei metodi nella recitazione, perchè, invece di imitare la bella natura, si copiano i vizii d'un declamatore lodato e si fa più conto delle tradizioni consacrate all'uso, che dello studio e del progresso nel perfezionarsi.

La pratica è la conferma della filosofia di un'arte: con questa si formano le idee, con l'altra si stabiliscono. Per acquistare il possesso del teatro, conviene aver fatto passare a rassegna ogni stato, grado ed abitudine dei viventi. Per la commedia aver familiarità con l'uomo della plebe, per il dramma e la tragedia conoscere i convegni de' personaggi distinti per nascita, educazione o letteratura.

Il primo dovere d'un recitante è il rendersi intelligibile, il secondo il dir bene. Per conseguire tutto lo scopo, conviene aver pronunzia pura, tattica artistica e nobiltà ne' tratti; saper calcolare il tempo delle pause, per cui minorasi la fatica e vengono chiariti i concetti dell'autore.

La poca forza fa snervato il dire: la troppa il rende sconcio e triviale. Una sentenza pronunciata con leggerezza perde il suo merito e si corre il rischio di rovinare un componimento scenico per non aver-

adottati degnamente i caratteri. Diviene inutile, o almeno sterile, qualsiasi arte imitativa che non adempisca al prefisso di lei istituto di istruire e dilettare. Per toccare sì lodevole meta, bisogna essere forniti di mezzi fisici ed acquistare i filosofici.

Nell'imitare le passioni violente conviene fare studio per modificarle e conservare la dignità rispettiva in ogni condizione. Il retto giudizio, anche nell'ira, somministra le modulazioni della voce, ora veementi, or represse, ed il riposo necessario alle transizioni dell'animo con la conservazione delle forze. La troppa fretta danneggia l'attore, la soverchia lentezza annoia l'ascoltante. Gli applausi parziali lasciano sospettare di cagioni estrinseche alla rappresentazione: quegli ottenuti dal saggio concerto dell'anima sono prove di zelo nell'esercente. La petulanza e l'ampollosità non sono da confondersi col calore animato ed il fuoco dell'esperto dicitore.

La scena percorre tutte le fasi de' personaggi rappresentabili affinchè ne risulti l'illusione. Per commettere un minor numero di sbagli, conviene tener d'occhio la verità con acconcio proteismo e correggere la natura nei suoi eccessi con l'arte provvida e sagace. L'affettazione è riprovevole difetto, il buon gusto è la divisa del recitante. Il passo dunque più scabroso è l'indovinare tutti i doveri de' rispettivi impieghi sul teatro senza alterarli od uscire dalla prefissa loro periferia.

Se voi, pertanto, o signori, porrete ogni vostra cura nell'adempimento di quelle regole, che su questo ed altri argomenti vi sono e saranno date, arriverete ben presto alla meta prefissavi, e concluderò finalmente col dirvi che in ogni età nella quale fiorirono eccellenti Autori, vi furono parimente de' bravi artisti drammatici d'entrambi i sessi, fra i quali, la Pellandi, la Bazzi, la Tessari, la Internari, la Marchionni, la Bettini, la Pelzet, attrici tutte che hanno contribuito al maggior lustro e decoro della scena italiana. Fra gli uomini si contano, Morrocchesi, Giacomo Modeno, Pertica, Blanes, Prepiani, Tessari, Vestri, Domenico Righetti, parimenti sommi artisti, mentre con mio rammarico, mi sia pur permesso il dirlo, non osservo oggidì che rarissimi modelli preziosi, e fra questi soli si annoverano un'Adelaide Ristori, un Luigi Taddei, un Gustavo Modena, artisti al certo, i quali non lasciano a desiderare un migliore o più sublime raffinamento.

Onde, in generale, giunger possano gli altri artisti drammatici a quel grado di perfezione, malgrado la più rigida applicazione, ogni loro sforzo si renderà inutile, fino a che una mano benefica non si faccia

a sollevarli dall'abbiezione in cui vivono, e viveranno, non tanto in forza del pregiudizio invalso nella Società contro di loro, quanto ancora per la penuria dei mezzi che gli tormenta, e gli tormenterà, se la ridetta mano non si stende pietosa a trascegliere i buoni dai cattivi, i viziosi dagli onesti, gl'illuminati dagl'ignoranti; e dimostreranno allora fino a qual segno di progresso giunger possono i figli del privilegiato ridente cielo d'Italia, sempre fecondo produttore d'uomini illustri e distinti per ogni specie di scienze e d'arti.

Gaetano Gattinelli

(N. 1806)

Figlio dell'attore Luigi Gattinelli, ed attore egli stesso. Nato a Lugo nel 1806, dopo alcuni insuccessi riuscì a conquistare il pubblico presso Francesco Lombardi. Esiliato e imprigionato per aver preso parte ai moti del '31, fu poi nella compagnia Rosa Ventura e nella compagnia Rosa. Nel '44 nella Compagnia Reale Sarda, nel '54 con Righetti a Parigi dove dette con successo una serie di recite goldoniane; fu poi con Ernesto Rossi (che lo ricorda, con lode ma senza simpatia, nelle sue *Memorie*) a Vienna, e nel '60 creò una compagnia propria.

Fu autore di commedie tra le quali si ricordano *Vittorio Alfieri e Luisa D'Albany*, *Clelia e la Plutomania, La caduta di una dinastia,* quest'ultima premiata dal concorso governativo del '61.

Nel '58 pubblicò a Brescia un progetto per la fondazione di un Istituto Drammatico Statale, riedito a Roma (*Dell'arte rappresentativa*, Roma, 1877). Da questo sono tratti i brani che seguono.

Cfr. Rasi: *I comici italiani* (I, pag. 998) che dice che nei suoi scritti sulla recitazione « sono molte cose buone e soprattutto pratiche ».

NORME PRECETTIVE PER LA PRATICA, L'ESTETICA E LA FILOSOFIA DELL'ARTE

Nello studio di ogni arte lo scabroso sta nello incominciare: da chi ha vera inclinazione ad apprenderla si esige sforzo e costanza per fare i primi passi, dopo i quali, accade come a colui che riesce a superare una forte salita e trova dopo di quella una via più agevole e più ridente. Quell'erta tutti debbono percorrerla non escluso l'alunno che abbia genio, imperocchè anche il genio va illuminato e guidato in ogni bell'arte dalla ragione e dal buon gusto; l'una organo del vero l'altro organo del bello. Il buon gusto è un dono naturale che ha per madre l'intelligenza, che deve essere la facoltà viva e sicura per discernere, per sentire ciò che deve piacere ai sensi, allo spirito e all'animo; e non ha che due giudici: il buon senso e il sentimento.

Presumere di farla da maestri, prima d'essere scolari è pretensione da sciocchi. So bene esservi stato chi, vanitoso per recitare la-

sciando il primitivo mestiere salì arditamente sul palcoscenico senza alcuno studio presentandosi al pubblico sotto l'abito o di Saul o di Oreste, di Fracassa o Medea e riscuotendo clamorosi applausi da un pubblico!... Dio sa quale! Alcuni di tal fatta restarono illusi! Perchè entrando poscia come professionisti tra comici provetti e trovandosi a recitare a cospetto di un pubblico abituato al bel modo di porgere dei veri attori, alla timidezza artistica, ebbero cattiva accoglienza come si conviene ad attori ignoranti, infatuati in una recitazione istrionesca. Invece di essere ornamento di una compagnia drammatica primaria, costoro si videro costretti a vegetare in compagnie secondarie o dell'ultimo ordine, sbracciandosi, urlando, invecchiando senza onoranza e senza lucro. Guardinsi dunque gli alunni dal battere una tal via per essere nel principio della loro carriera troppo orgogliosi di sè medesimi e nulla curando dello studio dei sani principii dell'Arte.

Considerino come questa nobilissima Arte sia parte integrale dell'amena letteratura e che ogni componimento letterario illanguidisce sensibilmente, qualora con aggiustato modo non venga non solo ben letto, ma all'occorrenza anche ben recitato. Rifletta l'alunno che questa è un'Arte tenuta come la più efficace. Infatti essa ingentilisce i cuori, rende la fisionomia animata, modula le voci: compone la figura alla pausa, al gesto, alle pose, a mano a mano che lo studioso viene ispirato dalle varie passioni, di gloria, di amore, di sdegno, di pietà, di minaccia, di timore, di speranza, di disperazione. Arte che giova al poeta, giova al causidico nel foro, al deputato nel parlamento, e perfino ai capi d'esercito: Napoleone I lo provò eccitando all'uopo nei suoi soldati il coraggio e l'ardimento, e di lui e di altri famosi capitani fanno testimonianza le antiche e le moderne istorie. È dunque un'Arte che non si può nè si deve esercitare a casaccio.

Chi la studia con la mira di farsene una professione, pensi che assume rispetto ai propri concittadini l'obbligo di onorare la propria patria oltre sè stesso. Pensi che alle rappresentazioni eseguite anche sulle palestre filodrammatiche in mezzo ai connazionali possono trovarsi frammisti dei dotti individui stranieri, i quali sanno come nei paesi più inciviliti l'Arte Drammatica è apprezzata e distinta. Essi credono che un uguale apprezzamento debba esistere anche nella colta gioventù italiana, e sarebbe un disdoro per questa se riconoscessero il contrario. So bene che fra noi non mancano attori celebri i quali fanno rifulgere l'arte italiana all'estero: ma non dobbiamo far dire dell'Italia come disse Lessing ai suoi tempi della Germania: *abbia-*

mo attori ma non arte rappresenttaiva. No, nelle nostre scuole di declamazione e recitazione debbono trovar base i metodi scolastici ragionati per formare degli alunni altrettanto artisti. Incominciamo intanto a dare le norme precettive.

SUL GESTIRE

Il gesto fa parte del linguaggio di tutte le nazioni, è quindi dovere fermarvisi di proposito. Generalmente del gesto conviene usare parcamente e specialmente quando si rappresentano personaggi, i quali dall'espressione della fisonomia e la forza della parola spiegano tutto: soltanto nella narrativa credo possa convenire una qualche abbondanza di gesti: in altri casi la molteplicità di quelli tormenta, distrae, confonde l'attenzione dello spettatore. Dunque: tranne di quel caso, l'alunno studi bensì che i gesti esprimano la condizione, la passione, la nazione cui il personaggio appartiene; giacchè varie nazioni anche nel gestire hanno abitudini particolari: ma non si metta in mente l'alunno di voler fare valere sulla scena tutte le cose che fa e dice con soverchio dondolamento del capo, delle braccia, poichè nulla può esservi di questo più fastidioso, quando a tutto può bastare talvolta la giusta intonazione della voce.

SULLA VOCE

Una voce dolce, sonora e penetrante è un dono naturale così pregevole per l'artista di teatro che può portarlo ad alto grado rimpetto allo spettatore: se la natura con ciò ha fatto molto per esso, resta però all'arte di compir l'opera. La voce mercè un salutare conveniente esercizio può dare tutte le intonazioni necessarie: può darle fatali se l'esercizio è soverchio e disordinato. Avverta dunque l'alunno, che il sistema muscolare può risentirne buoni effetti usandone con moderazione: funesti se vuolsi forzare la natura. L'abituarsi a parlare in tono troppo sommesso in società, snerva la voce; per cui adoperandola in quel modo sulla scena, potrebbe apparire esile e trovarsi male adatta quando sovvengono le forti emozioni. Attinga la voce dal petto e di rado dalla testa; a meno che vi siano nel corso dell'azione certe situazioni in cui l'enfasi della passione lo esiga: del resto si at-

tenga sempre al tono naturale del civil conversare ed a quel *medium* cotanto raccomandato da Cicerone. Quella è l'intonazione che all'occorrenza può il recitante cangiare ad un tratto a seconda dell'espressione che esigono le varie idee e le nostre passioni. Descartes ed altri intelligenti e studiosi degli organi vocali dati dalla natura all'umanità, dissero che: « L'uomo possiede tanta dovizia di toni nell'organo della voce, da poter afferrare (nelle diverse circostanze) il tono sprezzante o rispettoso, ingenuo, amichevole, ironico, caustico, fiero, dolente, imperioso, sommesso, scherzevole, gaio, ecc. ». L'alunno studi adunque a trarne il profitto che esige la difficile arte nelle sue varie espressioni. E quando le passioni esigono certe voci cupe quasi serrate nell'animo, l'alunno messo al punto di adoperarle, cerchi allora di rendere più nitida l'articolazione, più chiara la pronunzia, accentuando a guisa di appoggiature tutti quei vocaboli che fanno spiegare e provare al pubblico i più reconditi sentimenti. Pensi che: motore della voce deve essere il petto: la bocca lo strumento: e la gola rimaner deve quasi neutrale nell'azione. La gola non deve affaticarsi che nel caso di prorompere in gran furore; ed è allora che le voci di testa contribuiscono a fare il cosidetto effetto scenico: dirò anzi che quella voce soffocata nello esofago produce talvolta effetti straordinari; ma non conviene adoperarla che in rari casi. Per la giusta intonazione della voce guardi l'alunno all'età, al carattere, all'infermità che può avere un personaggio, onde adoperare il tono, ora maestoso, ora naturale, ora debole, ora tremolante, ora fermo, ecc., nè cerchi mai l'alunno d'ingrossare la propria voce alterandola, che potrebbe accadergli di non poterla più dominare e governarla come nel bel porgere richiede la varietà dei toni. Solo nella pratica della scena conviene avere l'avvertenza di tenere l'intonazione della voce un tantino più alta allorquando ci tocca recitare in teatro molto vasto. E conformarvi una pronunzia un poco più accentuata, senza però mai uscire dal grado naturale. Sta nel criterio del recitante far sì che ogni parola arrivi all'orecchio dello spettatore più lontano; è questa la sola esagerazione permessa; se troppo esagerata, può cambiare il bel porgere in una recitazione monotona o declamatoria. Infatti, se ancora ben osserviamo, nella maggioranza dei comici (tranne in quelli che fanno onorevole eccezione) taluni ne abbiamo che invece di parlare come comunemente si usa, intendono di ben recitare. *Predicano.* Altri tengono un fare così enfatico che *urlano;* altri modulano a modo loro anche una bellissima voce, ad ogni cadenza di frase o periodo e sono così

affettati, che pare *cantino*. Avverto perciò l'alunno di non seguire di questi metodi falsi. Imperocchè le diverse specie d'intonazioni e inflessioni viziose guastano il bel parlare. E sono:

quelle intonazioni che nulla esprimono (risultato di ignoranza o insensibilità);

che esprimono falsamente (risultato di cattivo gusto e poca intelligenza);

che esprimono con esagerazione (risultato di sensibilità fittizia), bramosia soltanto d'applausi e falso criterio;

che esprimono senza delicatezza (risultato di difettoso organo vocale o di poca vivacità).

Riguardo alle norme sull'adoperare la voce finisco col dire all'alunno: schivi tutto ciò che può esservi di falso e di dissonante colla naturalezza della intonazione. È facile persuaderlo a ciò, solo pensando, che in teatro non sono che uomini che dal palcoscenico parlano per essere intesi da uomini che sono in platea o nei palchetti; nè può valersi d'altri mezzi migliori fuorchè di quelli che madre natura diede alla specie umana e la patria ha educati a ben favellare.

SULLA PRONUNZIA

La bella pronunzia della lingua italiana è cosa necessarissima. Non parlerò della conoscenza della lingua, poichè suppongo che l'alunno il quale esce dalla Scuola di Declamazione e Recitazione, la possegga almeno grammaticalmente.

Il teatro drammatico, oltre d'essere organo fedele allo straniero della nostra favella, deve esserlo anche a quella parte di popolazione italiana cui manca spesso il tempo ed i mezzi per impararla sui libri.

Allo studioso della declamazione e recitazione può dare buona norma di bella pronunzia il frequentare le scuole di declamazione a ciò destinate e persuadersi che la melodia dei suoni aumenta ognora di nuovo vezzo la verità dell'accento; è (come dice Tommaseo): « Una musica continuata che si mischia nell'espressione dei sentimenti, senza perdere nulla della sua grazia e della sua forza »; comprenderà da ciò l'alunno come dalla viva parola dell'autore può il popolo imparare i precisi vocaboli della italiana favella italianamente accentuate. Vo-

lesse Iddio che con questo semplice modo si riuscisse a formare coll'andare del tempo una lingua uniforme per tutta la nazione! Una lingua confessata elegante da quegli stessi stranieri che erano nostri nemici! Una comunanza di favella infine bene intesa dalle plebi delle città italiane, da Palermo a Torino: che sarebbe il vero modo di rendere invulnerabile quella schietta fratellanza che ora esiste tra i singoli popoli della penisola. Se riuscirà un po' difficile la bella pronunzia italiana a certi giovani nati e cresciuti nelle provincie ove si parla il dialetto, potranno abituarsi a bene pronunziarla nelle Scuole di Declamazione e specialmente in quelle che venissero fondate in Firenze e in Roma. L'alunno che sappia pronunziar bene la propria lingua, può essere certo che a parità degli altri meriti, avrà sempre un gran vantaggio sull'animo del pubblico. Immenso l'ebbero Carlotta Marchionni e Luigi Vespri nati toscani, come l'hanno ugualmente Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, i quali sanno gustare il dolce e puro accento italiano.

L'udire recitare codesti attori è sempre un incanto per i pubblici d'ogni paese della penisola nostra e dell'estero. Capisco che quel linguaggio incomincia a darlo la nutrice a chi beve in Toscana le prime auree di vita. Nondimeno abbiamo anche attori non toscani, che seppero e sanno parlare bene l'italiano sulla scena e fuori, come furono Giuseppe Demarini, Gustavo Modena, Luigi Taddei, Adelaide Ristori, la Pezzana, la Cazzola ed altri che sarebbe troppo lungo nominare.

BEL PORGERE

Sa ognuno che bene o mal porgere valgono (come accenna il dizionario della Crusca) buona o cattiva maniera nell'arringare o nel favellare. Ciò era tanto apprezzato da Cicerone e da Demostene. Anzi quest'ultimo eloquentissimo uomo si persuase che in ogni Orazione o Arringa perchè avesse effetto penetrante nell'animo dell'uditore, più che ogni altra qualità fosse potente il *bel porgere*.

Qui cade in acconcio rammentare un dialogo fra Demostene ed il comico Satiro, ricordato da Cicerone e da Quintiliano nei loro scritti retorici: « Demostene usciva un giorno dall'areopago tutto cruccioso. Malgrado la forza del suo genio e il vigore della sua eloquenza l'orazione che colà aveva declamato mancò di quell'effetto cotanto da lui desiderato. Ripeteva tra sè: « Non l'ho forse pôrta in modo che bene

s'intendesse? Non ho bene maneggiata l'arte di recitarla? ». Immerso in questo dubbio che cercava fra sè di risolvere gli si presentò Satiro l'istrione; e chiese a Demostene perchè fosse così annuvolato — Demostene rispose: « Perchè non ho ancora saputo bene considerare l'arte « della parola e non so ancora pronunziarla nei vari modi della sua « espressione — Riprese Satiro: Tanto ti affanna? Sappi che questa ha « la sua forza... Lo interruppe Demostene dicendo: *Nel bel porgere.* « Satiro: Sicuro: è il primo pregio, e il secondo... Demostene replicò: « *Il bel porgere.* Satiro: Sì e il terzo... Demostene con maggior forza: « *Il bel porgere* — Ho scorso che qui sta quell'azione che infonde al « discorso squisitezza, sentimento, grazia ».

Demostene per natura tartagliava un poco. Ma da quel dì con lungo studio, corresse quegli ostacoli che in qualche momento lo rendevano inabile alla schietta pronunzia. Potè questa di poi congiungere all'intelligenza che è la virtù sovrana, la quale, come la bussola guida il nocchiere, sveglia l'immaginazione, eccita il sentimento, addita ai sensi quello che far debbono: parlo di quella imitazione che si rivela dalla natura abbellita e perfezionata con quell'ideale che mira alla istruzione, al diletto, alla verità d'espressione che esce dalla bocca dell'attore e dall'orecchio al cuore s'imprime nell'animo dell'uditore.

SUI CARATTERI

È studio principalissimo che l'alunno deve fare, prima nel proprio gabinetto, dopo sul palcoscenico, provando e riprovando onde rilevare il contrasto del suo con gli altri nel componimento drammatico. Nello studiare la parte che a lui venne affidata, legga anzitutto l'intera produzione e indaghi diligentemente gli elementi di che è composto il carattere che egli deve improntare, analizzi ciascun elemento, per poter afferrare le varianti prodotte dalla influenza fisica e morale del personaggio. Consideri l'età, la condizione, l'educazione, la salute, i casi della vita, la Nazione, il secolo cui appartiene, cose tutte che possono servire a modificarne il temperamento. So bene che il pubblico difficilmente fa caso di tali mancanze; pure andrebbe avvezzato a farlo, onde tenere in dovere l'attore e condurre l'arte a perfezionamento. L'alunno deve dare a ciascun carattere una particolare impronta, la quale va rilevata con quelle gradazioni spiccanti e rapide che fanno nello spettatore una profonda impressione, vedendo sempre differen-

ziato l'uno dall'altro carattere, e ciò per isquisita abilità dell'attore e dell'attrice. Vi sono certi caratteri, dei quali vanno attinti i germi dai gesti originali e abituali, con che taluni appalesano in società il proprio istinto. L'uomo buono o cattivo, ha dei momenti in cui dai suoi gesti o atteggiamenti, esprime gli interni suoi sentimenti anche senza profferir parola: ovvero parlando vengono accennati dalle stesse modulazioni della voce.

L'alunno pensi a studiare in certi casi quei modi, quelle voci e con verità li riproduca sulla scena e mostrerà il progresso dell'arte. È suo obbligo investirsi della passione dominante del carattere di un personaggio qualunque, abbandonando affatto il proprio: presentare quella passione, ora moderata, ora esaltata, e sempre distinguendo per gradi l'una cosa dall'altra: chè affastellandole insieme cadrebbe in grande errore. Studi, con somma diligenza le tinte che volle dare l'autore del componimento a ciascun carattere, e cerchi il modo che quelle tinte abbiano il loro chiaroscuro, ma non vengano mai nè in più, nè in meno alterate. Ad ogni alterazione che fosse in qualche punto necessaria per l'effetto, abbia riguardo che anche l'impeto umano può essere modificato dal sesso, dall'età, dalla condizione, dall'educazione. Per esempio certi impeti che in pari circostanza possono essere scusabili nel sesso forte, non converrebbero al sesso gentile, a meno che in situazione straordinaria, per cui nell'investirsi di una situazione si guardi al genere, ma anche alla categoria del personaggio; quando sono passioni che toccano il cuore, devesi a grado a grado esprimerle con voce animata, travagliata, violenta e facendo a quando a quando brevi e ragionate pause, sfogandosi ora in riso, ora in pianto, e avvertire che il pianto non va mai sforzato se il cuore non v'acconsente: altrimenti i muscoli del viso costretti ad un lacrimare forzato non darebbero che smorfie.

Disse prima Orazio e dopo di lui lo confermò Riccoboni: « *Vo-* « *lete commovere? Siate prima voi commossi.* Piangete voi prima, « ma in modo che venga il pianto dal cuore e strapperete dal cuore a « molti spettatori, le lacrime ». Atteniamoci dunque a queste norme saggie, riguardo al pianto, al riso ed anche riguardo al fingere la morte in scena, poichè anche in quella dolorante finzione artistica, devesi evitare di svegliare nello spettatore, un senso di ironia o spasmodico. Sopra ciò dice il celebre Engel nelle sue lezioni di *mimica*: « Essere più facile il fare una bella morte sul proprio letto che sul palcoscenico ». In tutte le cose adunque fatte ad arte, va schivato il

realismo come il convenzionale troppo spiegato: ancorchè questi estremi possano piacere a certi pubblici, sono in fondo corruttori del bello artistico. Pertanto per la creazione di un carattere l'alunno, prima di tutto, tenga fermo l'avvertimento di impossessarsi con memoria tenace dell'intero componimento scenico: così potrà armonizzare il carattere che va studiando, con quello degli altri interlocutori, accomodare i suoi atti, la voce, in modo che il tutto cammini celere e concorde: e a sostenere ciò assai contribuisce l'avere una memoria tenace, la quale conserva nell'anima le idee che avrà acquistate l'alunno nello studio che farà in privato della sua parte.

MOVIMENTO DEGLI AFFETTI

L'alunno, avute le norme per la interpretazione di un carattere ed imparato il modo di personificarsi nel medesimo, senta ora il mio avviso, sul manifestare gli affetti vari nelle situazioni le più moderate, e in quelle più culminanti nei drammi o tragedie. Per riuscire in ciò lodevolmente parmi occorra all'alunno di possedere una fibra oltremodo sensibile, sia patetica o gaia. Queste due qualità non avranno giusto valore se non sono coronate da quel sentimento che significa: *pensiero ed operazione dello spirito*. Il pensiero va diretto alla passione dominante il carattere: l'operazione dello spirito gli dà l'anima e vivamente lo colorisce della espressione patetica o gaia, sia colla parola penetrante, vivace, come con la voce giustamente intonata. A ben riuscirvi è d'uopo che l'intelligenza dell'alunno scopra il perno intorno al quale la passione e le situazioni del carattere si aggirano, di là può svolgere il movimento degli affetti. La fibra del recitante deve essere (mi si permetta il paragone) come la cera che riceve qualsiasi impronta, onde di sera in sera, vi presenti un nuovo carattere colla necessaria evidenza, sviluppando di volta in volta sentimenti ed affetti diversi; e sempre fingendo di averli sentiti e con naturalezza esprimendoli. Infine l'alunno che voglia salire all'accellenza dell'arte, deve avere ingenito quel fuoco sacro che trasfonde il valore vitale ad ogni passione umana: imperocchè l'alunno che avesse ogni dono fisico e mancasse di sentimento (come dicono i comici) ogni altro dono naturale resterebbe in lui a poco a poco immiserito e, rimpetto poi agli intelligenti, quasi perduto. Volere o no, è l'anima la quale, nell'autore che scrive componimenti drammatici come nell'attore che li eseguisce,

incita il movimento degli affetti e s'impone agli spettatori. È la passione animata che dà l'abitudine speciale all'ingegno drammatico e fa scoprire all'autore e più all'attore ogni sensazione del bene e del male nelle diverse situazioni di un fatto reale o immaginario, portato sulla scena. Perciò dunque, l'azione sia finta o vera, l'alunno deve cercarvi quella espansione, quel movimento, quell'atteggiamento, quello stato dell'anima, che meglio valga ad agitare ad un tempo stesso, e per una stessa durata e una medesima intensità d'effetto, gli animi di parecchie centinaia di persone diverse d'indole, di costumi, di tendenze, di educazione, di intelligenza, ma tutte adunate all'ora stessa nel recinto di un teatro, per dilettarsi, o distrarsi, o commuoversi ad uno spettacolo drammatico, tragico o comico. E chi assicura che la maggior parte di queste persone non vi accorra anche per istruirsi?

ATTEGGIAMENTI

Coll'espressione della fisionomia, dicemmo, va congiunto l'atteggiamento del corpo e del gesto. Circa il gesto dicemmo già il nostro parere; circa l'atteggiamento diremo ora: *ciò che è vero in un paese, può non esserlo in un altro: ciò che è naturale in una classe di cittadini può essere improprio in altre classi.* Si avverta adunque, come nei paesi meridionali l'atteggiamento, il gesto accompagnano quasi il suono della voce e la varietà della parola: nei settentrionali invece si ravvisa tutto ciò più sobrio, più composto.

L'influenza del clima è quello che modifica tutto, sia in un luogo o nell'altro, a grado a grado nell'uomo a seconda della cultura e della condizione sociale; e ciò deve servire di norma all'alunno filodrammatico. Faccia attenzione che il personaggio che deve improntare ed eseguire sulla scena, se manca di cultura intellettuale, tanto dovrà essere più scarso di idee, di cognizioni e modi gentili, per cui spesso vi supplisce coi moti della fisionomia, dell'atteggiamento del corpo e nel gesticolare delle braccia. Perciò nell'imitare tali personaggi, procuri l'alunno di sostituire atteggiamenti, gesti, fisionomia espressiva alle idee di che il personaggio non abbonda, ed ai vocaboli che gli mancano. Per generale tali norme servono specialmente all'alunno quando dovrà rappresentare personaggi d'uomini di campagna o del basso popolo. Quando poi viene a toccare la classe media gli atteggiamenti possono essere più composti e specialmente quelli della gente

istruita, della quale gli stessi parlari riscuotono del buon contegno in forza della ricevuta educazione, la quale si considera come una seconda natura. Unica norma sia dell'alunno di schivare in qualunque di questi casi qualsiasi manierismo: a meno che l'autore per contraffare un suo personaggio, denotato in società come caricato nel parlare e nell'abbigliarsi, volesse farlo segno alla correzione portandolo in quel modo sulla scena; in tali casi un po' di esagerazione è anche lecita all'alunno allorquando specialmente rappresenterà un personaggio straniero, il quale poco capisca la nostra lingua e non sia bene edotto dei nostri costumi. È questo il caso in cui la mimica può applicarsi alla recitazione. Engel nelle sue lettere sulla *mimica* molto ragionevolmente ne fa cenno all'uopo: e mostra come vi siano dei casi supremi in cui il recitante, coi lineamenti della fisonomia e una posa di mimica può d'un tratto agitare nell'animo dello spettatore gli affetti più ascosi, quindi mi è giocoforza convenire che le lettere del prof. Engel possono insinuare all'alunno filodrammatico una felice pratica di atteggiamenti e gesti corrispondenti, di che, senza farne abuso può ritrarre profitto il recitante evitando ogni cosa che sappia di convenzionale, ma adoperando la mimica in modo che lo spettatore si illude essere quella *un'arte che tutto fa, nulla si scuopre.* Perciò ecco una norma che riguarda anche

LA MIMICA APPLICATA ALLA DRAMMATICA

Macrobio, onde mostrare la potenza della mimica riporta a norma dei comici di quei tempi, una gara amichevole avvenuta fra l'oratore Marco Tullio Cicerone e l'illustre commediante Roscio. Non credo cosa inutile il farne qui un breve cenno. Que' due sommi contesero fra loro chi avesse saputo dire in più numerevoli modi il pensiero medesimo: se l'attore con le pose mimiche e i moti fisionomici, o l'oratore con la parola. Roscio, sapendo come l'arte mimica applicata all'arte rappresentativa le accresca valore, accettò la sfida. Esaurita la contesa, Cicerone confermandosi nella opinione che la mimica aggiunge forza all'arte, compose un libro innalzando questa al pari dell'eloquenza.

Si può dunque presumere che in allora il linguaggio dei gesti avesse sinonimi nel senso in che gli ha parimenti il linguaggio delle parole: come pare che il comico Roscio fosse tanto forte nella mimica,

sapendola fondere tanto naturalmente alla recitazione, da riescire ad imitare i costumi ed i fatti del suo tempo in guisa, da rappresentare senza l'aiuto della parola, un'azione drammatica. Oggi però esigendosi una recitazione naturale, scevra da qualsiasi convenzionalismo, vanno usate le pose mimiche e un porgere manierato assai parcamente; e quindi dalla mimica può ritrarsi il più gran profitto soltanto nella *narrativa.*

Benvenuto Righi

È autore di un opuscolo, *Pensieri sulla declamazione e sulla recitazione*, edito a Roma il 20 aprile 1886 e dedicato al duca Leopoldo Torlonia, deputato al Parlamento.

In esso, come può risultare dal brano che segue, è, anche nella povertà della scrittura, qualche non spregevole intuizione.

SULLA DIFFICOLTA' DELL'ARTE DRAMMATICA

Molti credono che l'arte drammatica sia facile; e difatti non pochi sono quelli, come suol dirsi comunemente, che vanno a farsi attori, come se andassero ad arruolarsi soldati, mossi il più delle volte, da bisogno e non da vera vocazione o da naturale disposizione.

Come pure avviene sovente che si presentano ai direttori di società filodrammatiche, dei giovani, i quali senza aver mai calcato le scene, manifestano l'idea di voler recitare non una semplice commedia, ma un grandioso dramma.

A provare a costoro non esser facile l'arte drammatica, e lo studio che si richiede per essa non ci potevano venire più a proposito le parole di madamigella Clairon, che riferiamo con tanto piacere.

Essa dice: « Tutte le arti, tutti i mestieri, hanno principii noti, ma non ne esiste alcuno per l'artista drammatico. Egli deve attingere i suoi lumi nella storia di tutti i popoli; un nulla però sarebbe il leggerla: è d'uopo approfondirla, renderla famigliare persino nelle sue lievi particolarità, adattare a ciascuna parte tutto ciò che la sua nazione può avere di originale; convien riflettere incessantemente, e ripetere cento e cento volte la stessa cosa onde superare la difficoltà che ad ogni passo incontra. Non basta che studi la sua parte; egli è mestiere studiare tutta la composizione onde vederne il debole, farne risaltare le bellezze e subordinando il suo personaggio all'insieme del Dramma; egli deve studiare il gusto del pubblico, indagare il cuore di tutti coloro che lo avvicinano, scoprirne le relazioni, il perchè di quanto vede ed ode; tale è l'opera segreta dell'attore ».

Che possiamo aggiungere oltre a queste sacrosante parole le quali servono di grande esortazione a coloro sopratutto che appena imparano la parte, ritenendola per un'ultima cosa? Nè ora ci venga risposto che i filodrammatici recitano per loro diletto, e non per imparare l'Arte, mentre al danno che si reca all'Arte stessa non vi si deve pensare. Ma perchè non mettere a profitto questi esercizi di declamazione e recitazione che potrebbero portare tanta utilità a loro medesimi, e servirebbero eziandio d'istruzione a quel pubblico che accorresse al Teatro ad ascoltarli?

Non vi è città e piccolo paese in Italia che non vi sieno Società Filodrammatiche: bellissime istituzioni sono queste! Ma quale sventura nel sapere che la maggior parte dei giovani frequentano quelle società senza il retto fine di coltivare seriamente la Drammatica e specialmente la bella e nobile Declamazione!

Eppertanto facciamo caldo voto in particolar modo a quei giovani che hanno sortito da natura felice inclinazione perchè vogliano dedicarvisi di proposito, e ritrarre in tal guisa vantaggio e per loro medesimi e per la società. Si rammentino però che l'arte è difficile, ma con lo studio e l'inclinazione sopratutto che fa d'uopo possedere, potranno superare questa difficoltà.

E sempre rivolgendo la nostra parola a quei giovani di buona volontà e forniti di una certa cultura e trasporto all'Arte Drammatica, di non prendere esempio da quei tali, e non son pochi, i quali senza vergogna alcuna hanno la sfrontatezza di mostrarsi sopra un palcoscenico rappresentando produzioni senza conoscere di queste nemmeno l'argomento, e così profanare l'Arte Drammatica!

Si narra che Dante passeggiando un giorno in campagna fuori di Firenze intese un contadino che diceva i suoi versi con quella cantilena che usavasi a quei tempi: il divino Poeta, sentendo sciuparli, e ardito com'era, si avvicinò ad esso e gli dette uno scappellotto intimandogli che avesse tralasciato a dirli, o che piuttosto cantasse le sue canzoni, ch'ei non aveva scritto così i suoi versi.

Ora noi diciamo: se gli autori potessero alle volte trovarsi nei Teatri a udire recitare da taluni privi di arte, e alle volte anche di una buona letteratura, le loro produzioni, frutto di lunghi studi, di fatiche, di sudori, di privazioni, di sacrifici, chi sa cosa mai farebbero!

L'Arte Drammatica è difficile! Ma per tanti il saper bene la parte a memoria, e poscia dirla sul Teatro come si direbbe la lezione in-

nanzi al maestro, credono che sia sufficiente; ma in tal caso non dovrebbe più dirsi che il recitare sia un'Arte.

È un fatto purtroppo che vi sono di quelli che vengono quasi ad escludere anche lo studio per arte sì difficile, riducendosi a tutto per essi, senza ricercare più oltre, che quando un attore è giunto a farsi applaudire si può quegli chiamare artista: ma ora ci sia permesso di rispondere a ciò, e speriamo che il benevolo lettore se non vorrà lodarci per la nostra franchezza nel dichiarare i nostri pensieri, nemmeno vorrà per questo biasimarci.

Premettiamo anzitutto che per un attore, anche senza meriti, sono molti e molti oggigiorno i mezzi per riscuotere applausi da un pubblico. Egli è pur vero ancora che un attore sostenendo la parte cosidetta scioccamente da tiranno, schiamazza, urla, inferocisce brutalmente, viene con istrepitoso fracasso applaudito dalla platea! Ma quest'attore forsennato (colpa in gran parte delle sue misere condizioni intellettuali e de' nani progressi del teatro, e dei suoi cultori) si potrà forse chiamare artista? Quell'attore che sostenendo la parte cosidetta da brillante, al solo presentarsi alle scene viene dal pubblico salutato con vivi applausi perchè la sera innanzi recitando in una farsa fece destare il riso nel pubblico, non per il suo bello e nobile modo di recitare (mentre la proprietà e dignità non deve l'attore abbandonarla neppure nella farsa), ma più che mai per le sue ridicolaggini fu applaudito, si potrà chiamare artista? E quell'attore che per una barzelletta o per una parola gradevole al pubblico viene dal medesimo applaudito si potrà chiamare artista? Potremo subito chiamare artista quell'attore che fu applaudito per aver detta bene una parte in una Commedia o in un Dramma; che poi affidandogli altre mille parti di produzioni tutte diverse, non lo ravvisiamo che un infimo attore e meritevole, diremo così, di compassione?

Potremo chiamare artisti quegli individui, come spesso abbiamo veduto, salire sovra un palcoscenico privi di ogni cognizione drammatica, essendo una volta appena capitato per le loro mani un libro di Commedia, dopo aver pronunciate poche parole, e il cielo sa come!, sono stati applauditi? In questo caso allora potremo dire che una Ristori, un Salvini, un Rossi, un Morelli, un Monti, una Pezzana, una Marini, una Tessero mal fecero a spendere tanto tempo nello studio per divenire artisti! Ma noi però torniamo a ripetere francamente che molti oggidì sono i mezzi che si adoperano per formare partiti e riscuotere applausi; e tali partiti si fanno nascere dagli attori medesimi

servendosi dei loro amici e conoscenti, e talvolta è anche il pubblico stesso che prende simpatia per un attore anche senza meriti e lo applaudisce, che questi poi va un giorno a risentirne il danno, poichè, inorgoglito da quei non meritati applausi, batte quella sola via che con poco lo conduce agli encomi, agli applausi senza studiare quella che chiamasi veramente Arte.

Concludiamo, sempre ripetendo che l'Arte Drammatica è difficile, e che lo studio non è mai sufficiente, oltre le doti che richiedonsi per la cultura di essi; e il dilettante non si appaghi delle lodi altrui, non isdegni gli avvertimenti che gli venissero dati, ed abbia a caro coloro che gli faranno le critiche più di quelli che spesso bugiardamente lo loderanno e lo applaudiranno.

Edoardo Boutet

(1856-1915)

Scrittore e regista di teatro. Nato a Napoli nel 1856 morì a Roma nel 1915. Dopo un'intensa attività giornalistico-letteraria, nella quale si fece assertore di una rinascita teatrale, fondò e diresse, al Teatro Argentina di Roma, la Compagnia Stabile Romana in cui tentò, dal 1905 al 1915 di attuare le sue aspirazioni che lo portavano verso un teatro letterario. Si ricorda di lui un romanzo, *Quidam*.

Cfr. SILVIO D'AMICO in *Maschere* (Milano, Mondadori, 1921).

ORIZZONTI TEATRALI

Il titolo non deve impressionare, badiamo: si fa per discorrere. Io non ci tengo a parlar sul serio e, se occorre, appena posso, mi ci rifiuto. Mi conosco e se mi indugio a parlar di teatro, i miei istinti di attore beffardo rigerminano e non mi consentono di assumere toni maestreschi. La mia anima somiglia, in fondo, a quella dei macchiaioli che ebbero, si può dire, in mano la pittura fiorentina sul finire dell' '800; e fu sempre come quelle, non arrendevole nè disciplinabile, ma aperta e scomposta. L'incertezza mi ispirò sempre più della tranquillità. Forse sarà parso il contrario talvolta. Mi han pupazzettato spesso con aspetti tirannici, lo so: ma io come io, dentro di me son sempre stato lo stesso.

Quando, per esempio, mi si è parlato della crisi che il teatro di prosa sta attraversando e mi si è chiesto quel che ne pensavo e a quali cause la attribuivo, non son mai riuscito a rispondere sul serio perchè, nei parecchi anni che ho camminato con una certa disinvoltura sui palcoscenici e per le redazioni dei giornali, di queste crisi ho sentito parlar sempre come delle sole cose stabili che il teatro, in Italia, era riuscito ad assicurarsi. Perchè i dissapori non son di oggi, sono antichi. Per esempio: la tendenza degli autori a mostrarsi spesso ingiusti e ingrati coi loro interpreti c'è sempre stata; non l'ha inventata Pirandello come molti vorrebbero far credere. E anche i comici, diciamo la verità, non si son mai lasciati pregar troppo per mostrarsi altezzosi, su-

scettibili e prepotenti. Non si è mai voluto capire, insomma, che commediografi e commedianti avrebbero avuto tutto da guadagnare camminando, non dico a braccetto perchè nè gli uni nè gli altri si sarebbero mai adattati a ceder la destra in segno di riguardo, ma accanto almeno e rasentandosi un po' col gomito. No: hanno preferito camminare ognuno per conto suo e guardarsi male quando eran costretti a tentar d'intendersi.

* * *

Ai comici, per molti anni, (siamo franchi, tanto si fa per dire, e poi ora le cose sono cambiate) fu più facile che agli autori levarsi questo lusso di indipendenza. Fra le due categorie (quel che sto per dire parrà una bestemmia oggi) non c'era confronto in fatto di potenzialità. I comici avevano degli antenati e dei nomi secolari; e una storia avevano, non scritta, non stampata, ma che tutti i padri e tutte le madri tramandavano ai loro figlioli come le *Tavole della Legge*, senza contare che erano anche ben forniti di materiale di riserva. Eredi naturali delle risorse della « Commedia dell'Arte », che era il loro *Presepio*, abbastanza padroni ormai del repertorio di « Goldoni », che era la loro *riforma* e che per più di un secolo era stato il solo loro *libro di testo*, con qualche incursioncella in Alfieri e in Niccolini, erano arrivati a tenere aperti i teatri e a nutrirli con larghezza e con poca spesa fino a quando non li soccorse l'onda invadente del Teatro Francese, gonfio (sia pure) di romantica decadenza, ma tanto adatto a mettere in luce il virtuosismo degli interpreti, e perciò accolto da essi con frenetica fede. Perchè, è inutile rivangare il passato ora specialmente che le cose son tanto cambiate; ma sarebbe ingiusto non ricono scere che le grandi reputazioni degli attori e delle attrici di quel periodo (non esclusa quella di Eleonora Duse) erano associate ai trionfi che in Italia riportavano Dumas, Augier e Sardou.

* * *

Questa possibilità di quasi solitario dominio, facilitata all'attore da circostanze troppo favorevoli per poter durare eterne, accentuò gravemente un dissidio che durava da secoli e che il Goldoni solo seppe fronteggiare allegramente per qualche tempo mescolandosi ai suoi comici guitti e dividendo il loro destino. Ma finchè visse Luigi Bellotti Bon che fu il dittatore dei capocomici e la loro guida dall' '853 all' '880 l'osti-

lità non ebbe mai contorni precisissimi. Li cominciò a prendere quando due gruppi, quello degli Autori e quello dei Proprietari di Teatro, si misero a studiare, ciascuno per conto proprio, una specie di industrializzazione della scena di prosa. In realtà gli abusi dei comici avevan varcato tutti i confini e non erano più tollerabili. Non si poteva più lasciare che il teatro si governasse con criteri esclusivamente tradizionali e avventurosi, e che traesse soltanto da vecchie reminiscenze (inquiete e instabili anche se genialissime), quegli elementi di attività e di resistenza ordinati e saggi che parevan più adatti alle esigenze dei tempi nuovi.

I due gruppi (non ancora amoreggianti allora) si erano andati a poco a poco plasmando con atteggiamenti modesti, più di difesa che di battaglia. Gli autori specialmente sembravano risolutissimi, benchè quieti e sereni. E non avevano torto. Avevano diritti da far valere, non solo, ma memorie scottanti di vecchi soprusi che autorizzavano diffidenze, rancori e tutto un arsenale di cautele future. Non c'era ancora, in Italia, una legge che protegesse le loro opere. Fu nell' '81 che passò alla Camera una prima legge di tutela per i « diritti d'autore », ma passò tremula, malcerta, incompleta per la timidità con la quale era stata sollecitata dai pochi interessati e per la noncuranza che i governi d'allora mettevano in tutto ciò che non avesse carattere politico o regionale, e non fosse appoggiato da clientele parlamentari.

Ebbene: quella legge monca (senza che nessuno si sia mai curato di denunziarne le lacune grossolane) è durata 44 anni, fino a pochi mesi fa. E prima di essa era il buio completo, il caos!

Eppure anche prima (e molto prima) Riccardo Castelvecchio, Ciconi, Gherardi del Testa, Ferrari, Giacometti, Torelli, Leopoldo Pullè, Marenco, Cavallotti, Giacosa... e i giovanissimi Rovetta, Praga, Lopez, avevano affermato le loro personalità in modo luminoso. Ma anche loro, prima dell' '81, se vollero veder recitare le loro commedie dovettero andar d'accordo coi capocomici che non erano davvero di facile umore, e coi proprietari dei teatri i quali, in fatto di repertorio, chissà perchè, erano antinazionalisti arrabbiati.

Era dunque ora di finirla... perchè, in fondo, anche i pubblici, a pensarci bene, erano stati portati fuori di strada dai mezzi non sempre leali che si erano usati per non far prender piede alla produzione nazionale. Un apprezzamento pessimista (sfuggito forse a Ferdinando Martini in un momento di malumore e che si prestava ad avvalorare il con-

cetto che l'Italia, morto Goldoni, non aveva più avuto un teatro proprio) fu sbandierato per più di trent'anni per giustificare ritrosie, esitanze e rifiuti di capocomici, e (perchè non dirlo?...) anche giudizi di critici scettici ed aspri. Oh! l'Italia non era davvero avviata verso solidarietà nazionalistiche, allora! Nessuno, durante lo scorso secolo, aveva osato affermare che le vittorie di un teatro puramente italiano erano da augurarsi come la soluzione di un problema nuovo di grandissima importanza morale e pratica per la patria. Non dico che non si sognasse, si sognava forse, ma timidamente. E i pochi che con tenacia sollecitarono la prima legge di tutela e finirono con l'ottenerla... sapete perchè l'ottennero? Perchè (ora si può dire) si erano accorti che una tacita e pericolosa cordialità si andava maturando fra comici e proprietari di teatro.

* * *

Questi, che erano la maggior parte gli ultimi eredi dei piccoli ambienti accademici, quasi tutti napoleonici, smantellati dalle successive rivoluzioni, oppure capimastri o falegnami azzardosi, si erano messi a favorire delle due classi in urto quella che appariva la più facilmente inghiottibile perchè sempre a corto di quattrini. Diventarono loro, a poco a poco, i guidatori del Carro di Tespi. I loro teatri sbocconcellati, i loro palcoscenici sulle cui mura vecchie e umide si erano accumulate le improperie di molte generazioni di malcontenti erranti, divennero le stazioni naturali del Carro. E durante le soste i padroni di casa si allenarono a rifocillare le stanche tribù e ad allearsele con poca spesa e con nessun rischio, perchè le avevano sottomano e ne conoscevano i difetti più delle qualità. Gravarono di assegni ferroviari le condotte che si ricaricavano per le nuove destinazioni e così, con la complicità di spedizionieri compiacenti, il materiale viaggiante diventò il capitale elemento di sostegno, di garanzia e di resistenza. E tutto un codazzo di piccola gente avida di guadagno e sicura di poterne trarre con astuzia e con pazienza, circondò quel mondo di illusi abituati a muoversi e a fantasticare fra pareti di carta tinta e del quale conoscevano le illusioni, le ambizioni e tutte le tragiche e comiche debolezze.

Fu proprio così che i padroni di teatri, senza mezzi di riscaldamento, senza impianti illuminativi, senza la più modesta storia, trovarono modo di sedere a mensa e diventarono gli arbitri del cammino del gregge! Non poteva finir che così: ai comici era mancata una previdenza essenziale. Agli spettacoli avevan provveduto tenendo a

memoria le vecchissime cose e ringiovanendole con la loro istintiva genialità; ma non bastava. Perchè la loro indipendenza bighellonante potesse durare imperterrita, avrebbero dovuto portarsi dietro dei teatri smontabili e mantenere ai loro pellegrinaggi le antiche linee da fiera, col madro sorvegliante il destino del loro nobile regno, col vecchio gergo e con le antiche gerarchie semitiche taciturne. Bisognava non aver bisogno di nessuno per mantenere alla propria andatura lo stile sdegnoso, a strappi, delle musiche degli tzigani! Messo il piede nei teatri architettonici, anche se trasandati e stinti, bisognava intendersi con qualcuno, colle buone o colle cattive.

* * *

Gli autori erano tenuti ancora lontani dal consorzio. I capocomici intuivano che, se avessero ceduto anche da quella parte, le caratteristiche essenziali delle loro carovane sarebbero state, una dopo l'altra, sommerse tutte. Eran già nelle mani dei proprietari dei teatri. Guai (pensavano) se fossero diventati anche schiavi dei repertori! I loro ragionamenti, a misura che il pericolo si avvicinava, denunziavano il disordine che contrassegna l'imminenza di certe perdite di potere. Era una vera razza antica e gloriosa e che doveva, o decidersi a prenderne assolutamente una diversa o ritirarsi in buon ordine rassegnata e vinta!

Lo spettro della industrializzazione teatrale coi suoi libri in regola, con le sue percentuali preventivate, coi suoi bilanci, coi suoi adattamenti, si prospettava ogni giorno più, nelle coscienze dei traballanti, pauroso e fatale!... Fu allora che nella cerchia augusta degli scrittori di commedie, pisoleggiante a occhi aperti sopra un falso Aventino, si cominciarono a notare movimenti di allarme più significativi dei consueti. I capocomici (sempre troppo sicuri, per quella loro boria incrollabile, della loro incolumità) non se ne sarebbero forse neanche accorti se a Milano (centro anche allora, sebbene meno metropolita d'oggi, del movimento commerciale del Teatro), non avessero visto, fra le persone note e abitualmente rassegnate e quiete, come Giacosa, Rovetta, Praga, Pullè, Lopez, Bertolazzi... anguilleggiare un personaggio novissimo: un senese, il professor Soldatini al quale era toccato (pare) il compito d'impiantare sull'esempio della Società degli autori francese funzionante da un secolo, l'ingranaggio fiscale della

Società degli autori italiana. Le fondamenta, si sa, son la parte più delicata dell'edificio: bisognava costruire una rete di agenti inquisitori e sorvegliare almeno nelle arterie essenziali della penisola. Occorreva, perciò, trovare tra autori e capocomici, chi sapesse sbarazzarsi di sentimentalità imbarazzanti. Il Professore senese, memore del palio natio, era forse l'uomo adatto a tale necessità. Frequentò la prima sede degli autori, sorta allora a Milano in Via Brera, assai modesta (a dir vero) in quella sua prima edizione, con fiero cipiglio e con mosse decise da *capitano di contrada*. Il suo soprabitino nero, lucido alquanto, e il suo cappellino duro, (oscillante tra il direttorio e il pioppino tondo immortale), la sua faccia secca, interrotta lievemente da baffetti senza forma e mal coronata da capelli troppo neri per potersi illudere di non parer tinti, si notavano, di sera, nei teatri e provocavano commenti non amichevoli. Da allora, e per qualche tempo, il nome di Soldatini, preceduto o seguito da aggettivi efficaci, diventò il *moccolo di rigore* dei botteghini dei teatri, all'ora dei conti, durante la confezione dei bordereaux. Nella ribellione contro l'uomo che (col solito criterio superficiale e sbrigativo dei comici) era ritenuto il protettore di un *sopruso*, si trovavano allora in perfettissimo accordo capocomici e proprietari di teatro. Qui val la pena di fermarsi... e di riflettere alla caducità degli eventi...

* * *

Il pateracchio fra capocomici e proprietari di teatro (perchè era proprio un pateracchio coi suoi accordi alla buona) non durò molto. Gli uni e gli altri, per natura infidi e mutevoli, si sentiron presto attirare da altre e più vaste allettative. Non ci volle gran tempo perchè dai primi partisse un tentativo di insurrezione contro i secondi, tentativo che ebbe subito il più completo consenso degli autori, tanto completo che giunse sino a provocare adunanze nelle quali si vagheggiò sul serio una solidarietà logica e ragionevole. Pareva finalmente giunto il momento per quella *intesa* fra commediografi e commedianti tante volte auspicata come la sola che paresse da ammettere senza esitazione e senza ritardi.

L'illusione (perchè si trattava di una illusione anche questa volta) non ebbe lunga vita, ebbe però modo di provocare episodi ricchi di carattere e di colore dai quali avrebbe dovuto essere facile dedurre

quel che si sarebbe potuto raggiungere con maggior fede e con più sicura costanza. Ma nessuno, allora, si curava di trarre previsioni da certe scintille di vitalità.

Non tutti sono spariti e non tutti avranno scordato l'affannarsi delle diverse legioni di teatranti attorno a quel tentativo per un *Patto d'alleanza* che avrebbe dovuto stringere in un nodo solo autori, capocomici e comici della *Lega di Miglioramento* decisi a marciare contro le esigenze dei proprietari di teatro e le crescenti incontentabilità degli importatori di repertorio estero. A volere esser giusti, le due categorie avversate eran meno colpevoli di quanto apparivano. I proprietari calcavano un po' la mano su certi segreti abusi, ma bisogna convenire che, senza quei ripieghi, non avrebbero tratto dai propri edifici nessun ragionevole profitto. Gli importatori, non potevano dimenticare che disponevano della merce più facilmente sfruttabile. I pubblici, allora, erano assai lontani dal patriottismo teatrale. Ciò urtava gli autori nostri, e giustamente, ma insomma era ancora il periodo nel quale le commedie che venivan di fuori, quelle allegre specialmente, eran viste e prese come affari sicuri.

Quindi, l'affaccendarsi attorno al *Patto d'Alleanza* rivelò, piuttosto che le convinzioni, le collere delle classi in conflitto quando esse si incontrarono nel Congresso del '909 a Bologna, al vecchio « Albergo d'Italia » messo a disposizione dal buon Guido Baglioni come sede dei dibattiti.

Ricordo quelle cinque sedute interminabili alle quali, con gli autori più insigni e con gli attori più illustri, partecipò, fra i giornalisti, Luigi Federzoni (il giovanissimo Giulio De Frenzi) come relatore del roseo Piccolo Faust. Quante figure di mediocre rilievo assunsero, in quelle adunanze rumorose, momentanee linee da apostolo! E quante fisionomie, stizzose per consuetudine, parvero rivoluzionarie in buona fede per lo straripare dei giudizi quasi sempre guidati da preconcetti di gretta politica utilitaria. Quanti piccoli martiri fugaci nacquero da quelle chiacchiere... e quanti altri tiranni! Fortunatamente il tempo passa e s'incarica lui di rastrellare certi equivoci. E poi le occasioni di opportunità non si ripetono spesso attorno a certi dilemmi. Una probabilità che parve un miracolo appena cominciò a disegnarsi... Una volta svanita chi la risuscita più?... A poco a poco, col silenzio, torna ad avvolgerla una luce scarsa, le speranze si appisolano... e ognuno si rimette a lavorare, non più con una ispirazione che nelle

sue radici di carattere collettivo trovi un valore di resistenza sicura, ma per provvedere alla vita propria con la minor fatica e col minor danno possibile.

Apparve, infatti, questa specie di metamorfosi: autore e proprietario di teatro, cominciarono a guardarsi in un altro modo. Perchè non avrebbero potuto intendersi tra di loro, visto che coi capocomici non c'era mai stato verso di concludere nulla?.... E, lentamente, dopo un più tranquillo esame della situazione, gli antichi legami, male abbozzati, si sciolsero, e sorse una alleanza nuova fra autori e proprietari, alleanza che avrebbe potuto costituire per i capocomici, o prima o poi, un'autorità invincibile, forse anche tragica! Ma i capocomici non videro la minaccia e ripresero, carichi di illusioni, la loro vecchia via solitaria!....

* * *

Intanto, perchè gli antichi pericoli non si rinnovassero, le due categorie strette nella nuova avversione, stabilirono di fare aspra guerra al capocomicato, guerra larvata sotto apparenti forme di amicizia, ma pronta a combattere senza tregua. Il lato puramente, come dire?... *sindacalistico* della nuova impresa, con l'aiuto dei giornali di classe, fu dissimulato con frasi vuote di senso, estratte dalla facile letteratura delle « riviste ». Si proclamò che era ora di muover guerra *al mestiere* e, una volta su questa china, data la vastità immaginosa della minaccia, si può intuire quel che ne venne. Gli autori non si peritarono a ostacolare e a rinnegare una vecchia classe di lavoratori che aveva storiche benemerenze. Fu facile, agli autori rivendicare i diritti inalienabili della cultura, e ingigantire con scarsa coscienza e con fiacca memoria le deficienze dei soli *Maestri* dei quali, fino ad allora, la Scena di Prosa aveva potuto giovarsi. Fu facile e non compromettente perchè la lotta non implicava necessità iconoclastiche. Si poteva ammettere un rilievo, certo mancante di educazione artistica e di mondana sapienza, senza distruggere, esaltando anzi l'attore italiano come possessore di istintive forze di *intuito* indiscutibili, di carattere etnico.

Si poteva inoltre demolire lodando, insomma, e si sapeva benissimo che la falange che si voleva stroncare non badava alla *qualità* della *lode*, si contentava della *lode* di qualunque genere fosse. Gradatamente, così sui palcoscenici o per dei sentieri scoscesi nei quali le lodi, e anche le adulazioni, eran fiancheggiate da astute riserve, gli autori si misero ad occupare i posti dei *direttori* di un tempo. Si tornò

a rimettere in valore il « filodrammaticismo » che dai « figli d'arte » (e io che venivo dai dilettanti ne so qualche cosa) era stato sempre duramente avversato... E si fondò con freddezza una nuova scuola, pallida, a base di sobrietà e di silenzio, sotto il pretesto che le antiche interpretazioni abbondavano di colori e di suoni.

* * *

Si esagerava, evidentemente. Si era già lontani da quando Giuseppe Salvini, nel presentare a Gustavo Modena il figliolo Tommaso giovinetto, si sentì rispondere: « Ah, perbacco, mi hai portato il vero David per il mio Saul! ». Le doti naturali, anche al tempo di quei tragici puri, erano molto... ma non tutto. Certo la bella figura, la bella voce, la pronunzia impeccabile eran calcolate necessità di prim'ordine per fare il comico, ma cominciavano a perdere d'importanza. Luigi Vestri, in *La contessa arriva bene*, Gustavo Modena (che a vederlo fuori del palcoscenico era tutt'altro che seducente)... e poi la Fanny Sadosky, il Blanes, il De Marini, raggiunsero la perfezione con finezze basate sulla maggiore semplicità. Ma per quei giganti *semplicità* non voleva dire noncuranza, nè risparmio di fatica morale o fisica.

Un giorno uscì fuori una frase molto comoda per chi non aveva voce limpida, ricca di coloriture dalle più variate alla più soave. Le voci fioche e le dizioni non nitide avevano bisogno di aiuto... e si sentenziò che bisognava recitare come si parla. E, davvero, non si affermò nulla di più inesatto e di più confacente a giustificare ogni difetto essenziale. Le opere di teatro devono essere, per necessaria economia di dimensioni, obbligatoriamente sintetiche; comportano perciò, *esigono* anzi talvolta dall'interprete aggruppamenti di intensità espressiva quando l'attenzione degli ascoltatori deve esser fermata sulle situazioni culminanti. La poesia è poesia!... Com'è che i grandi poeti non hanno mai scritto *come si parla?* Come si può recitare tragedia senza il dovuto omaggio alla lirica e all'armonia? Ma lasciamo star la tragedia e fermiamoci al dramma: come mai Gustavo Modena e, più tardi, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi e, più tardi ancora, Giovanni Emanuel, hanno potuto *dire* recitando il Guglielmo dei *Due Sergenti*: « era scritto negli eterni volumi che io dovessi morire in sembianza di reo! » provocando il delirio delle platee? E, badiamo, non erano platee di arene diurne, zeppe di spettatori analfabeti o quasi, erano quelle dei primissimi teatri, frequentate da patrizi, da letterati, da uomini di go-

verno... come Bettino Ricasoli, Gino Capponi, Niccolini, Giovanni Prati, Tommaseo,... che valevano, se non sbaglio, i frequentatori dei moderni clubs sportivi.

* * *

La guerra al capocomicato, cioè ad un sistema di dominio che si era palesato insufficiente e logoro, non aveva origini estetiche nè basi classiche che potessero spiegarne l'aggressività. Se fosse partita dalla considerazione che il capocomico, perchè troppo individualmente responsabile dell'andamento finanziario dell'azienda, poteva trovarsi non sempre nelle condizioni di serenità adatte a favorire il saggio funzionamento d'un complesso di artisti... la ostilità avrebbe avuto le sue attenuanti. Se fosse partita dal concetto che il capocomico (quando è anche attore della compagnia che dirige) è portato a tradire il suo compito col convergere egoisticamente su sè stesso i valori gerarchici dell'opera d'arte, ristabilendo l'odiosa tirannia del matadorato, e le attenuanti sarebbero diventate eccellenti ragioni. Se si fosse fatto osservare che il capocomico, sovrano assoluto e spesso bizzarro, quando non proteggeva sè stesso era anche più pericoloso perchè propenso ad altri protezionismi di indole sentimentale adatti a metter fuori di strada le coscienze più rette... si sarebbe dovuto riconoscere che ogni cautela per evitare certi rischi, più che logica, era doverosa. Ma, purtroppo, i motivi dell'aspra campagna non erano questi. Apparve subito chiarissimo il proponimento, negli aggressori, di mandare a gambe all'aria delle vecchie autorità, gli autori credettero di potere essere tutti dei buonissimi direttori di compagnie.

Evidentemente molti di essi si illudevano e avevano torto. Innegabilmente Paolo Ferrari, quando nell' '83 fu chiamato da Eugenio Tibaldi a Roma a dirigere la Compagnia Nazionale, diede prove di molta genialità. Ma Ferrari, prima ancora di essere professore di « Belle lettere » era uomo di teatro. Aveva scritto, giovanissimo, il *Goldoni e le sue sedici commedie* rivelando come già conoscesse le istintive risorse dei comici nostri e le loro inesauribili astuzie. Quando arrivò in palcoscenico, investito di così alta fiducia, era in paese di conoscenti, fra amici vecchi e stimati. Con finissimo senso critico e con squisito buon gusto, non demolì, non capovolse, non distrusse... disciplinò quel che già si era fatto da maestri che si chiamano Luigi Bellotti Bon, Alamanno Morelli e Luigi Monti, dalle cui compagnie erano usciti gli ottimi elementi che passavano sotto la sua bandiera.

Sapeva, Paolo Ferrari, che quegli elementi avevano imparato da altri. Si tenne sui binari degli antichi precettori, curò gli equivoci causati dalle lunghe consuetudini, imbrandì la portata delle visioni, combattè gli arbitrii e le licenze superstiti, completò insomma, limò educazioni che erano già ricche di molti pregi. Fu competente, ma prudente: abile... ma conciliante. Seppe camminare senza urtare nessuno su quelle tavole che sono così spesso dei labirinti pericolosi... e vinse!... Vinse perchè aveva l'anima di un vero e grande attore, alla quale le carezze della letteratura non avevano portato pedantesche caligini, ma sempre gaia e fresca luce!

Dopo di lui, infatti, non si trovò facilmente chi sapesse disimpegnare uguali funzioni percorrendo le medesime vie. Ma le ambizioni dei poeti drammatici non eran sopite, tutt'altro; fermentavano spinte dal concetto che l'arte del recitare non dovesse essere insegnata dai suoi artigiani saliti a maggiore altezza, ma dagli autori perchè i più direttamente interessati a illustrare le proprie opere e a guidarne le sorti. Il ragionamento, se vogliamo, non era illogico; e sarebbe ingiusto non riconoscere che alcuni di quegli autori, particolarmente il Giacosa, Praga, Lopez, si mostrarono abilissimi inscenatori delle cose proprie, non solo, ma anche ottimi commentatori del pensiero intimo dei colleghi che si affidavano al loro tramite quando il direttore usuale di una compagnia non li persuadeva completamente.

L'entrata in compagnia, sempre garbata e amichevole, di codesti revisori appassionati, portò vantaggi dei quali è doveroso tener conto: si curò la messa in scena con dettagli inconsueti, si mitigarono i toni passionali degli attori, si ribadì (a chi non lo aveva ancora capito) che la eleganza e la distinzione erano coefficienti d'arte di primissimo ordine. Ma l'organismo di tutto quel movimento scenico si mantenne quello di un secolo addietro, con la sola variante notevolissima che pallori e languori presero (forse troppo) il posto delle tinte accese e delle vibrazioni febbrili.

Si può quindi concludere rimanendo sereni e semplici, che la sezione interpreti, nel « Teatro di Prosa » camminò per lunghissimo tempo senza passi risolutivi, fra deplorazioni e speranze, fra languidezze e tentativi di ossigenamento, verso quel programma di accademizzazione che rispondeva alle tendenze ordinate e prevalentemente letterarie della Sezione Autori, la quale, cammin facendo, era diventata esercito vittorioso e aveva conquistato diritti indiscutibili di so-

pravvento. La doverosa gerarchia delle prerogative, nella scena drammatica, era dunque ristabilita: prima i poeti, poi, alle loro dipendenze gli attori. Giustissimo.

* * *

Accademia?! La parola è vasta, ma non preoccupante per gli italiani, che di accademia, fino a tutto il secolo scorso, ebbero così ampia fioritura. Avanti, dunque, al lavoro! Perchè bisognerà creare enti culturali che sieno solide basi del nuovo edificio; occorreranno scuole e maestri che preparino schiere di allievi immuni da ogni antica inquinazione guitteresca. Sarà facile questo? Auguriamocelo... E, se si otterrà, sarà un grande problema risolto.

Aspettando, mi si può forse concedere una melanconica constatazione: l'ultimo ricordo di un fatto reale, nella vita della nostra Scena, resta per ora, la distruzione di una stirpe che fu la sua forza maggiore nel lungo periodo in cui il *Teatro* era troppo in possesso di famiglie gigantesche strettamente alleate che ne avevano sbarrato gli ingressi con muraglie inaccessibili.

Si può, si deve anzi, riconoscere che non era forse quel ghettismo diffidente, chiuso in quelle zone blindate, il campo ideale per lo svolgersi di operosità (artistiche o professionali, non discuto) che hanno l'obbligo di camminare con la vita del mondo perchè dalle vicende quotidiane, dai nuovi studi e dalle scoperte nuove, devono trarre motivi di rinsanguamento e impulsi di sempre schiette energie.

Ma, riconosciuto ciò, non deve preoccupare se in qualcuno persiste il timore che ci sieno attività per le quali le troppo rigide discipline possono risultare di disorientamento piuttosto che di aiuto. E bisognerà tollerare se, in attesa che la convinzione si faccia generale, questo qualcuno si chiede: « Non è più vero, dunque, che l'Arte in genere (quella del *Comico* particolarmente) ha bisogno di tanto in tanto d'incertezze, di spine?... Che la tranquillità non è sempre fonte di ispirazione?... Che le difficoltà (invece), le ansie, e anche le gelosie torbide, sono talvolta dei fervidi sproni?... È proprio cambiato tutto dunque?... Le previdenze che assicurano al teatro lavoro d'ordine, le riposanti simmetrie, la quiete e l'ampiezza di lucro non avranno più, e forse non avrebbero mai avuto (come si temeva un tempo) riflessi nocivi sulla genialità ... ».

* * *

Certo, volendo dare ascolto ai ricordi, non si può dimenticare che le maggiori vittorie di palcoscenico sorsero fra assillanti incertezze e fra banali contrarietà: e che Eleonora Duse, Ermete Novelli, Ermete Zacconi, ultimi campioni della colossalità di una stirpe i cui misteri possenti non sono descrivibili nè indovinabili — non raggiunsero sempre le altissime vette inerpicandosi per sentieri seminati di rose...

Ma è inutile fantasticare sul futuro con le nostalgie del passato. Tutto può trasformarsi. Nulla muore totalmente. Quel che sorgerà sul terreno rasato dalle vecchie torri tiranniche e dalle infide selve così care ai banditi soppressi, si affermerà e avrà il suo periodo di vitalità rigogliosa. Ma poichè le pagine che esaltarono certe dittature superbe non andran tutte disperse, e poichè le memorie, in mancanza di documenti, sopravvivono per infiltrazioni ereditarie, si può quasi esser certi che si pronunzieranno ancora per moltissimi anni certi nomi ciclopici e che la *Grande Famiglia* sepolta con la fuga del tempo, non rimarrà immobile nella morte. Avrà perduta ogni sua concretezza, ma farà la sua strada ideale... come tutte le cose degne di passare alla posterità. Quietamente composta fra placide ombre, custodirà i vecchi contorni delle sue regine, dei suoi semidei, dei suoi pastori... dei suoi miti (ecco dei suoi *miti*); e quello che un tempo fu storia e vita... diventerà leggenda per avviarsi verso l'ultima tappa e diventare *Mitologia*.

Alfred Binet

(1857-1911)

Psicologo francese; fondatore col Ribot e col Benais de *l'Année psycologique* da cui è tolto lo studio che segue; saggio evidentemente assai interessante ad illustrare e chiarire certe tendenze del teatro moderno già messe a riscontro con gli indirizzi del pensiero moderno dal positivismo allo psicologismo. (Cfr. Luigi Chiarini e Umberto Barbaro: *L'Attore,* Roma 1938).

RIFLESSIONI SUL PARADOSSO DI DIDEROT

1) Molti anni fa, avendo avuto occasione di ragionare di psicologia con alcuni attori, domandai la loro opinione sul paradosso di Diderot; ho scritto le loro risposte trovando che talune di esse contenevano delle informazioni interessanti; in seguito ho cercato di completare la mia inchiesta e secondo il prezioso consiglio di M. Claretie, amministratore del teatro francese, visitai una dozzina di membri di codesto teatro, li interrogai a lungo e nello stesso tempo ne convinsi qualcuno a scrivere le proprie risposte (1). Sto pensando adesso di fare una breve sintesi dei documenti che ho raccolto. Non bisogna ricercare qui una indagine approfondita ma semplicemente delle annotazioni. La questione è già stata trattata da W. Archer, che William James cita nella sua « Psicologia » (II, pag. 464); io ignoravo fino a questi ultimi tempi, l'esistenza di tale ricerche. Anche ora non le conosco se non a mezzo della breve citazione di James. Da quel che posso giudicare credo di essere giunto alle medesime conclusioni.

Parliamo prima di tutto di Diderot. Il suo opuscolo intitolato « *Paradosso dell'attore comico* » è un'opera polemica che non sembra essere fondata su un'osservazione molto seria:

---

(1) Questa inchiesta ebbe luogo in tre anni. Ho visitato: la signora Bartet; i signori: M. Got, Mounet Sully e Paul Mounet, Le Bargy, Worms, Cocquelin, Truffier, De Feraudy.

Diderot si accontenta di citare di tanto in tanto qualche aneddoto poco convincente; poi vi ragiona sopra, accumulando gli uni sugli altri tutta una serie di argomenti ingenui.

L'essenza del suo paradosso è di una sorprendente povertà. Ho avuto la curiosità di contare tutti i suoi argomenti, uno dietro all'altro, ed eccone l'elenco.

Ricordiamo la tesi.

Diderot sostiene che un grande attore non deve essere sensibile: egli non deve in altri termini provare le emozioni che esprime: *è l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri, mentre l'assoluta mancanza di sensibilità prepara i grandi attori.*

Primo argomento: non si può ripetere l'emozione a volontà, sostiene Diderot; essa si esaurisce. L'autore ne dà il seguente esempio: sotto l'influsso di una viva emozione si fa una rappresentazione che produce un grande effetto; solamente, se alla fine sopraggiunge un nuovo personaggio del quale bisogna soddisfare la curiosità, non lo si può più, perchè l'anima è svuotata; non resta nè la sensibilità, nè il calore, nè le lacrime: « Se l'attore è sensibile, gli sarà permesso di recitare due volte di seguito la stessa parte, con la stessa foga ed il medesimo successo? Infuocato alla prima rappresentazione, egli sarà vuoto e come il marmo alla terza ».

Secondo argomento: « A che età si è grandi attori? Forse nell'età in cui si è pieni di fuoco, il sangue bolle nelle vene, il più leggero disturbo porta lo scompiglio in fondo al cuore e lo spirito si infiamma alla minima favilla? Mi sembra di no. Colui che la natura ha designato attore, non eccelle nella sua arte che quando ha acquistato una lunga esperienza, quando la foga delle passioni è caduta, la testa è calma e l'anima si conosce profondamente ».

Terzo argomento: Per dimostrare che gli attori non sono affatto eccitati dalle emozioni che esprimono, Diderot cita un certo numero di osservazioni, che noi trascriviamo; queste osservazioni sono curiose; esse mancano un poco di precisione: sono piuttosto degli aneddoti; può darsi anche che siano stati inventati. I letterati non guardano troppo per il sottile. Sia quel che sia, eccone il testo.

« Se questo attore e questa attrice fossero profondamente compenetrati, come si crede, ditemi se l'uno penserebbe a dare un colpo

d'occhio ai palchi, l'altra a mandare un sorriso verso le quinte e quasi sempre a parlare alla platea. E se andrebbero verso le quinte ad interrompere il riso smodato di un terzo, ed avvertirlo che è il momento di venire a pugnalarsi.

Mi viene voglia di abbozzarvi una scena tra un attore e sua moglie i quali *si detestavano*: scena di amanti teneri ed appassionati recitata pubblicamente sul palcoscenico, tale e quale io sto per riferirvi e può darsi anche meglio; in essa i due attori parvero al loro posto come non mai, raccolsero applausi continui dalla platea e dai palchi; ed i nostri applausi e le nostre grida di ammirazione li interruppero dieci volte..

Avviene alla terza scena del quarto atto del *Dépit amoureux* di Molière, il loro *trionfo*.

L'attore ERASTE, amante di Lucile.

LUCILE, amante d'Eraste (e moglie dell'attore).

L'ATTORE

Non, non, ne croyez pas, madame,
Que je reviens encor vous parler de ma flamme.

LEI: *Je vous le conseille.*

C'en est fait;

— *Je l'espère.*

Je me veux guérir, et connais bien
Ce que de votre coeur a possédé le mien

— *Plus que vous n'en méritiez.*

Un corroux si constant pour l'ombre d'une offense.

— *Vous, m'offenser! je ne vous fais pas cet honneur.*

M'a trop bien éclairci de votre indifférence;
Et je dois vous montrer que les traits du mépris.

— *Le plus profond.*

Sont sensibles surtout aux généreux esprits

— *Oui, aux généreux.*

Je l'avouerai, mes yeux observaient dans le vôtres
Des charmes qu'ils n'ont point trouvés dans tous les autres

— *Ce n'est pas faute d'en avoir vu.*

Et le ravvisement où j'étais de mes fers
Les aurait préférés à des sceptre offerts.

— *Vous en avez fait meilleur marché*

Je vivais tout en vous

— *Cela est faux, et vous en avez menti.*

Et, je l'avouerai même
Peut-être, qu'après tout, j'aurai, quoique outragé,
Assez de peine encore à m'en voir dégagé.

— *Cela serait fâcheux.*

Possible que, malgré la cure qu'elle essaie,
Man âme saignera longtemps de cette plaie

— *Ne craignez rien, la gangrène y est.*

Et qu'affranchi d'un joug qui faisat tout mon bien,
Il faudra me résoudre à n'aimer jamais rien,

— *Vous trouverez du retour.*

Mais enfin il n'importe; et puisque votre haine
Chasse un coeur tant de fois que l'amour vous ramène.
C'est la dernière ici des importunités
Que vous aurez jamais de mes voeux rebutés

L'ATTRICE

Vous pouvez faire aux miens la grâce toute entière,
Monsieur, et m'épargner encor cette dernière.

LUI: *Mon coeur, vous êtes une insolente, et vous en repentirez.*

L'ATTORE

Eh bien, madame, eh bien! Ils seront satisfaits.
Je romps avec vous, et j'y romps pour jamais.
Puisque vous le voulez, que je perde la vie
Lorsque de vous parler je reprendrai l'envie

L'Attrice

Tant mieux, c'est m'obliger

L'Attore

Non, non, n'ayez pas peur

Lei: *Je ne vous crains pas.*

Que je fausse parole; eussé-je un faible coeur,
Jusques à n'en pouvoir effacer votre image,
Croyez que vous n'aurez jamais cet avantage.

— *C'est le malheur que vous voulez dire.*

De me voir revenir

L'Attrice

Ce serait bien en vain.

Lui: *Ma mie, vous êtes une fieffés gueuse, à qui j'apprendrai à parler.*

L'Attore

Moi-même de cent coups je percerais mon sein,

Lei: *Plût à Dieu!*

Si j'avais jamais fait cette basseuse insigne,

— *Pourquoi pas celle- là, après tant d'autres?*

De vous revoir, après ce traitement indigne.

L'Attore

Soit; n'en parlons donc plus.

E così di seguito. Dopo questa doppia scena l'una di amanti l'altra di coniugi, quando Eraste riportò la sua amante Lucile tra le quinte, le serrò un braccio con tale violenza da strappare la carne alla sua cara moglie, e rispondeva alle sue grida con le frasi più insultanti e più amare ».

Quinto argomento: Diderot cita moltissimi esempi di sangue freddo e presenza di spirito rimarcati in attori nel punto culminante di una situazione drammatica. Bisogna fare le stesse riserve di prima sull'autenticità dei fatti. Ecco uno dei suoi esempi:

« Lekain-Ninias scende nella tomba del padre, vi strozza sua madre: ne esce con le mani insanguinate. È pieno di orrore, le sue membra tremano, i suoi occhi sono stravolti, i capelli sembrano rizzarglisi in capo, voi vi sentite rabbrividire, il terrore vi prende e siete perduto come lui. Frattanto Lekain-Ninias spinge con un piede verso le quinte un orecchino di diamanti che s'era staccato dall'orecchio di un'attrice. E questo attore, *sente?* Non può essere! Direte che è un cattivo attore? Non ci credo. Che cos'è questo Lekain-Ninias? Un freddo uomo che non *sente* niente ma che rappresenta in modo superiore la *sensibilità*. Egli ha un bel gridare: *Dove sono io?* Gli rispondo: « Dove sei? Ma lo sai bene, tu sei sul palcoscenico e spingi col piede un orecchino verso le quinte ».

Sesto argomento: L'ultimo ed il migliore argomento di Diderot, quello che forma il nocciolo della sua tesi, è che non si possano fare due cose diverse in una sola volta, essendo l'attore occupato a controllare la sua recitazione, a regolare i suoi effetti, i suoi gesti, le sue intonazioni per renderle giuste, a pensare che è sulla scena, a fare degli sforzi di memoria per ricordarsi il testo; tutto questo lavoro di autocritica è incompatibile con una sincera emozione. Se un tizio è veramente emozionato, quando apprende una grave sciagura può benissimo lasciarsi cadere su di una sedia, come fa l'attore sul palcoscenico, ma non sorveglia mai, cadendo, il proprio aspetto, non cerca affatto di renderlo espressivo ed armonioso; egli è completamente in preda al dolore.

2) I nove attori che ho interrogati sono stati unanimi a rispondere che la tesi di Diderot è insostenibile, e che l'attore in scena prova sempre, in grado minore, le emozioni del personaggio. Mi hanno anche detto che altri attori sono d'avviso contrario; sembra che Coquelin Senior si vanta di non sentir nulla: questa è un'affermazione che io non ho potuto controllare non avendo affatto discusso con Coquelin sulla questione. Mi limito a riassumere le risposte che ho raccolto direttamente.

La Signora Bartet della *Comédie Française* ha voluto di buon grado rispondere alle mie domande, sia verbalmente che per iscritto;

è di essa che conservo le indicazioni più abbondanti: « Sì, certamente, ella scrive, io provo le emozioni dei personaggi che rappresento, ma per *simpatia* (1) e non per mio proprio conto. Io non sono, a dire il vero, che la prima ad esser commossa in mezzo agli spettatori; la mia emozione è dello stesso ordine della loro: solo la *precede*... La quantità di emozione messa in una parte varia secondo i giorni; ciò è strettamente legato al mio stato morale o fisico. Niente è più intollerabile del non sentire nulla; per quanto questo mi sia accaduto molto raramente, ogni volta, però, ne ho sofferto come di cosa umiliante, sminuente, come di una personale degradazione ».

Ecco di già una prima risposta tutt'altro che comune. Io potrei citarne qui molte altre dello stesso genere. Il signor Worms, per esempio, il grande primo attore della *Comédie Française*, ha osservato che quando recita una scena passionale o amorosa, ad un certo momento gli occhi della sua compagna si inumidiscono sempre.

Certi attori, aggiunge egli, sostengono che si debba recitare senza sentire nulla, ma ho rimarcato che i sostenitori di questa tesi sono in generale dei caratteri molto duri, incapaci di sentire per loro proprio conto. Il senso delle risposte del signor Mounet-Sully e di suo fratello Paul Mounet è anche il medesimo. Essi mi dicono che l'arte dell'attore consiste precisamente nel realizzare tutte le emozioni di un personaggio con l'intensità della vita reale; non ci si arriva sempre: bisognerebbe potersi astrarre dalla propria esistenza e dal proprio ambiente e prepararsi a recitare una parte cercando il silenzio e l'isolamento. Spesso l'*avvio* si ha solamente durante il primo atto, e alla caduta del sipario si prova la convinzione che se lo si ricominciasse, si reciterebbe molto meglio. Nei giorni in cui l'emozione è lontana non si raggiunge la potenza desiderata, si recita col proprio talento, cioè col proprio ragionamento ed il proprio mestiere e si cerca di riprodurre artificialmente quello che si fa nelle sere in cui c'è il fuoco sacro. È così che in molte rappresentazioni l'attore non è altro che la copia di sè stesso. Bisogna ancora notare che la rappresentazione quotidiana diminuisce la quantità di emozioni e di vita che si mettono in una parte. Questa specie di diminuzione non si fa sentire al teatro francese perchè l'attore non recita il pezzo in voga più di due o tre volte per settimana. Egli conserva così

(1) Noi torneremo un poco più avanti sul significato di questa definizione che sembra un po' difficile a comprendersi.

costantemente il desiderio e il bisogno di recitare. Ma in altri teatri dove il medesimo pezzo può tenere il cartello per cento rappresentazioni consecutive, l'attore meglio disposto finisce per giungere ad uno stato di sazietà. Non può più interessarsi alla sua parte, anche l'attenzione si storna, ed è in quel momento, ci dice Paul Mounet, verso la cinquantesima replica, che ho notato in me delle esitazioni ed anche delle perdite di memoria (1). D'altra parte bisogna aggiungere una osservazione, che corregge un poco la portata di quello che abbiamo affermato. Esistono degli attori, e soprattutto delle attrici tragiche, che hanno raggiunto nella loro arte, un virtuosismo tale da divenire completamente dominatrici del proprio organismo. Per Sarah Bernardt, si dice, il piangere a volontà, è divenuto una funzione naturale.

3) L'emozione di una parte non costituisce tutta la parte. Un personaggio vive in un'opera, si mescola ad un'azione, ha i suoi interessi, le sue idee, il suo carattere, in breve una personalità il cui sviluppo dipende dal talento di un attore. L'attore che recita una parte, e soprattutto quello che crea un personaggio, deve subire una *metamorfosi*, dimenticare per qualche ora la sua vera personalità, per rivestire una personalità fittizia.

Interroghiamo su questo punto gli attori, senza domandare loro degli aneddoti, ma raccogliendo con quanta più cura possibile le loro impressioni.

La signora Bartet scrive: « Io condivido le idee ed il carattere dei personaggi che rappresento; non mi limito soltanto a comprenderne gli atti ed i sentimenti, ma la mia immaginazione ne suppone in loro degli altri, al di fuori dell'azione alla quale si è fermato l'autore.

Li vedo allora agire del tutto naturalmente, pensare, muoversi conformemente alla logica del loro carattere. Tutto questo d'altra parte rimane un po' confuso; ma dal momento in cui io possiedo il mio personaggio, da quando sono divenuta padrona di tutte le difficoltà di mestiere che egli comporta, aggiungo mille piccoli dettagli insignificanti in apparenza e può darsi inapprezzabili per il pubblico, i quali

---

(1) Queste non sono propriamente delle dimenticanze, poichè la dimenticanza vera e propria sarà più frequente al principio della rappresentazione; queste sono piuttosto amnesie, stati di distrazione. Tutti gli attori le conoscono e riportano di questi accidenti una penosa impressione.

vengono a collegare in loro tutti i tratti del carattere del mio personaggio e gli danno l'omogeneità e la duttilità.

Questo lavoro che consiste nella ricerca di tutto quello che deve rendere reale, logico e vivente il personaggio è per me la parte più appassionante della mia arte... Quello che preferisco e che mi appassiona di più è la *creazione*, cioè a dire, fare con le parole di un testo un *essere dotato di vita*, dotato della *mia* vita, al quale io presto il *mio* aspetto, la *mia* persona, la *mia* maniera d'essere e di sentire trasformandoli ed appropriandoli bene inteso ».

Ci può essere in qualche parte di questa risposta e soprattutto nelle parole sottolineate, un poco d'oscurità. Cercheremo ora di rendercene conto aggiungendo qualche riga di analisi.

Il signor Paul Mounet dice che non si è padroni di una parte se non quando si posseggono i suoi atti riflessi; questo vuol dire che non solo le parole del testo si pronunciano nella maniera voluta, ma che ancora: gli atti minori, i movimenti incoscienti, la maniera di camminare, di tenere la testa, ecc., sono nel carattere del personaggio. C'è tutto un adattamento incosciente che si fa progressivamente senza che ci si pensi; si fanno differenti movimenti di braccia sotto la toga, in un abito di Luigi XV e in abiti moderni.

Similmente il signor Got, il quale ha spinto così lontano l'arte di rendere plasticamente i caratteri nelle sue parti, ci dice che il più grande piacere dell'attore è quello della metamorfosi. Ciò che gli piace, della sua arte, non è il fare tutte le sere le medesime finzioni, ma il diventare un altro, il vivere cioè per qualche tempo: in un notaio, in un curato di campagna, in un avvocato, con idee diverse da quelle che gli sono familiari.

Il signor Tuffier ci dice infatti: « Il nostro mestiere sarebbe infimo e volgare se non contenesse in sè il dono della metamorfosi ».

Dimenticare sè stessi, le proprie abitudini, il proprio nome, la propria personalità, ecco ciò che io amo del teatro: se uno è nato attore, è per mettere dei costumi che non sono i propri, per infilare la combinazione di Arlecchino nella quale non riconosce le sue gambe, per portare la barba di Gibotyer, che gli cambia il viso. Ma questa illusione, questa completa metamorfosi egli non la trova se non nel repertorio, senza dubbio per le differenze dei costumi, di lingua e di idee, che separano il repertorio e la vita moderna. Le opere moderne lo cambiano meno e non gli procurano lo stesso piacere: egli si accorge di questo fatto

perchè mentre recita un dramma moderno è meno assorbito dalla propria parte, vede meglio la sala, il suo sguardo si spinge fino in fondo ai palchi.

4) Bisogna notare questo fatto importante, ossia: che ogni attore interpreta una parte secondo la propria sensibilità. Il signor Mounet Sully ci dice: « La creazione di un personaggio non consiste, per modo di dire, nel mettersi nei panni del brav'uomo; è giusto invece il contrario; si evoca, si costruisce attraverso lo studio storico, attraverso le riflessioni, ecc. un personaggio, e lo si fa entrare in noi, ci si fa frequentare da lui. Si libera il proprio corpo e la propria anima, tentando di sopprimere, per quanto è possibile, la propria personalità; evidentemente questa non sparisce intieramente ma si forma una combinazione tra il carattere del personaggio evocato e il carattere dell'attore; così due attori non recitano una parte allo stesso modo, come due pittori non fanno lo stesso quadro dallo stesso modello. La signora Bartet si sente incapace di esprimere e di rendere tutte le specie di emozioni: « Vi sono, essa scrive, delle categorie di emozioni che io provo più facilmente di altre, per esempio, quelle che sono conformi al mio temperamento ed intime al mio carattere ».

A questo proposito bisogna fare una nota, molto banale, senza dubbio, ma in fondo curiosa, su quello che in teatro si chiama il *ruolo*. Un attore in generale non recita che un certo genere di parti, aventi tutte un comune carattere, e spesso quando cerca di elevarsi a delle parti di differente carattere, per le quali non è nato, quando per esempio, un comico ha l'ambizione di recitare parti tragiche, e vuole far piangere dopo aver fatto ridere, il che è frequente, egli si espone a degli insuccessi da cui non si salva che a forza di talento e d'autorità. Donde viene dunque il fatto che la natura rifiuti ad un attore certe parti? È perchè egli non ha le qualità fisiche, la voce, l'andamento, i lineamenti del viso? Senza dubbio la causa può essere questa in certi casi; ma in altri, l'attore deve trovare un ostacolo nella sua natura morale, o per meglio dire, emotiva. Mi hanno citato: Delaunay, un attor giovine, che non ha mai potuto recitare le prime grandi parti, di cui ha avuto invidia per tutta la sua carriera, ed alle quali si è sovente provato, malgrado gli avvertimenti della critica: egli si faceva applaudire nei primi tre atti del *Gendre de M. Poirier* mentre cadeva al quarto, che è tutto di forti passioni; Worms per ragioni opposte, direi che è inferiore nei primi tre atti, superiore nel quarto, di

nuovo inferiore nell'ultimo. Il signor Le Bargy, il quale per molti punti somiglia a Delaunay, forse con più passione, recita egualmente la parte del marchese di Presles nel *Gendre de M. Poirier;* egli è superiore a Worms nei primi tre atti, e inferiore nel quarto. C'è nel quarto atto una battuta ironica che comincia con queste parole: *Tu sai perchè Giovanni, Marchese di Presles..., ecc.?* Worms si fa applaudire a questa battuta, ma nè Delaunay nè Le Bargy, sono riusciti a cogliere applausi.

Non parliamo che di Delaunay, oggi ritirato dal teatro, il che permette di giudicare tutta intiera la sua carriera. Una delle cause per cui non è riuscito nelle prime grandi parti mi pare sia da rinvenire nel suo temperamento. Mi hanno affermato a diverse riprese che Delaunay ha conservato per tutta la sua vita la bellezza, la freschezza e la leggerezza di sentimenti di un fanciullo incapace di profonde passioni. Ignoro se il suo caso sia eccezionale o rappresenti la comune regola. Sarebbe difficile approfondire la questione in tal senso. Il signor Le Bargy mi ha fatto partecipe di una osservazione che si riattacca a questo ordine di idee. Certi attori possono recitare facilmente una battuta di venti versi; se la battuta è di cinquanta versi essi verso la metà balbettano. Altri, invece, recitano bene fino alla fine: « Noi siamo, ci diceva il signor Le Bargy, come i cavalli, dei quali alcuni hanno più velocità, altri più resistenza ».

Per quelli che venti versi di passione stancano, non è questione di forza fisica o di fiato, ma di *forza emotiva.* La sovreccitazione artificiale di una debole sensibilità non può durar molto; nel mezzo della loro battuta, essi non provano più niente ed hanno esaurita la loro provvista di materia sensibile.

5) In che consiste veramente l'emozione artistica? Secondo la signora Bartet essa è un'emozione veramente *reale,* nel senso che produce nell'organismo i medesimi effetti fisici, come se si *sentisse* veramente. La signora Bartet in certe parti è allettante, i suoi occhi si riempiono di lacrime, la sua voce cambia naturalmente di timbro: « L'emozione fisica nella quale mi sprofondano talune parti si prolunga dopo la mia uscita di scena. Così continuo ad essere soffocata dopo la scena di pianto nel terzo atto della *Denise.* Allo stesso modo dopo il primo atto di *Berenice* mi sento ancora per alcuni istanti in uno stato di estasi » (1).

---

(1) Il signor Archer cita molti esempi analoghi.

Inoltre ciò che testimonia che l'emozione viene realmente provata è il fatto che essa *affatica*: « Questi stati d'emozione artistica, ci dice ancora la signora Bartet, sono molto spossanti, soprattutto quando corrispondono alla mia natura. I sentimenti contenuti, che precisamente rientrano in quest'ultima categoria, sono quelli che mi prostrano di più ».

Ma d'altra parte l'emozione artistica ha due caratteristiche ben precise: *primo*: essa rimane sempre piacevole; *secondo*: è sottomessa alla volontà. Al terzo atto della *Denise*, per esempio, l'eroina è nella più triste delle situazioni: piange un bambino morto; la signora Bartet che interpreta il personaggio, avverte che più ella si sprofonda in questo dolore, più prova un senso di godimento. Anzi, poichè vi sono in questo stesso atto della *Denise*, da dire delle parole fredde, trova facilmente la calma per dirle con la freddezza voluta: dunque comanda le sue emozioni, e l'anima o le spegne, a seconda del bisogno; ecco, ancora una volta, ciò che distingue le vere dalle emozioni fittizie.

Tutte queste risposte, si vede, sono ben precise. Ma noi riconosciamo di non avere ottenuto da altri attori delle risposte analoghe; la maggior parte di essi si sono accontentati di osservare che le emozioni finte sono meno intense di quelle reali. Il signor Mounet-Sully è dell'avviso che l'emozione è provata e vissuta come fosse reale.

« Io ho conosciuto, egli dice, i furori del parricidio ed ho spesso avuto in scena l'allucinazione del pugnale conficcato nella piaga ». Si arriva a questo stato una volta su cento. Il merito sta nel tendervi, ma ci si rende ben conto, sovente, che si è molto lontani dallo scopo. L'odioso applauso del pubblico, alla fine di una battuta, la figura di un compagno che non esprime l'emozione che dovrebbe esprimere, e che al contrario ride sotto i baffi o fa dei segni al pubblico, un monte di altri incidenti ci strappano dal nostro sogno: il signor Mounet Sully dice che vorrebbe uccidere gli attori che col loro viso strappano dalla illusione. Egli è giunto talvolta a dimenticare di recitare davanti ad un pubblico. Non ha mai guardato il pubblico (d'altronde ha cattiva vista) e non nasconde il suo disprezzo per gli attori che hanno questa cattiva abitudine.

6) Le discussioni precedenti ci instradano verso l'argomento principale di Diderot. Di già abbiamo implicitamente risposto a qualcuno dei suoi argomenti secondari. Il suo principale argomento consiste nel

dire che non si può nello stesso tempo essere *commosso* e *critico;* ma egli non ha chiaramente spiegato il fondo del suo pensiero: vuol dire che c'è una impossibilità fisica a fare due cose alla volta, oppure vuol dire che l'emozione non può essere sincera quando coesiste con uno stato mentale autocritico? Si potrebbe dare questo doppio significato alla sua proposizione. Io non voglio in questo lavoro riprendere la questione da principio, mostrare che le nostre idee sull'uomo morale, non sono più quelle del XVIII secolo e ricordare soprattutto gli studi di questi ultimi venti anni sopra la suddivisione della coscienza e la sua complessità. Credo preferibile limitarmi alla particolare questione che sto trattando in questo momento.

Il signor Got, interrogato, sorride e risponde che, nella sua lunga carriera ha avuto sovente l'occasione di sentirsi domandare: « Che ne pensate del *Paradosso dell'attore comico?* ». Egli ha preso l'abitudine di rispondere: « L'uomo è doppio, ed è senza dubbio per questa ragione che è formato fisicamente di due parti che si ripetono: due occhi, due mani, (noi pensiamo bene inteso che questa non è che una metafora). Quando uno dei due recita e sente quello che esprime, l'altro è là che giudica, e lo dirige. È la medesima cosa per l'arte oratoria che rassomiglia in molti punti all'arte drammatica ». Questo ragionamento vuol dire, se non m'inganno, che noi possiamo realizzare degli stati complessi, o, come si dice comunemente, fare due cose alla volta. Il signor Le Bargy pensa che accade delle emozioni del teatro come presso a poco di quelle della vita reale, in cui, anche quando si è sinceramente emozionati, si rimane nondimeno propri critici e propri giudici, ed accade solo per delle circostanze molto eccezionali o delle passioni molto forti, che si perda il senso critico. La signora Bartet è dello stesso avviso. Ella trova, è vero, qualcosa di esatto nella tesi di Diderot: un eccesso di emotività diventerebbe molesto per un attore e paralizzerebbe i suoi mezzi; non bisogna essere dominati dalla propria emozione, bisogna al contrario dominarla. Ma l'essere emozionati nello stesso tempo che ci dominiamo non implica nondimeno alcuna contraddizione; ci si può sdoppiare in teatro come ci si sdoppia nella vita. Al colmo dell'ira, c'è dentro di noi qualcuno che dice: « Io mi lascio trasportare molto, vado troppo lontano, non bisogna che dica questo ». E talvolta malgrado tale voce interna non ci fermiamo in tempo. In teatro è la stessa cosa insomma; ci si *sorveglia,* si *recita,* e, in una parola, ci si *sdoppia.* In che

consiste esattamente questo sdoppiamento? Raccolgo qui alcune risposte sparse della signora Bartet, le quali per la loro precisione, farebbero pensare alle osservazioni del signor De Curel: « Durante il periodo preparatorio, sento il mio personaggio invadermi a tal punto che egli sostituisce ogni altro interesse della mia vita ordinaria: io lo sento prendere il mio posto ». In scena la sensazione del doppio è molto netta, ma è addolcita:

« Mi vedo e mi sento quanto recito, assisto al mio spettacolo. Mi sdoppio abbastanza per discernere il suono e le intonazioni delle mie parole, il susseguirsi dei miei atteggiamenti, dei miei movimenti e dei miei gesti, ma non abbastanza, però, da tralasciare di appropriarmeli. Questo sdoppiamento si accentua quando invece di recitare, leggo ».

Il distacco dalla personalità deve variare a seconda della natura delle parti ed anche per una serie di altre circostanze. Il signor Truffier mi ha fatto partecipe di una osservazione personale che presenta molto interesse. Alcuni anni fa era solo a Parigi con il suo giovane figlio; il fanciullo muore improvvisamente. Il corpo è portato in casa della nonna. Il signor Truffier era obbligato a recitare quella sera; doveva peraltro interpretare parti di grande importanza: il valletto nel *Jeu de l'Amour et du Hasard* e Crispino nel *Lagataire Universel*: due parti farsesche. È impossibile rimpiazzarlo; egli si reca in teatro, si veste, entra in scena e recita il primo pezzo automaticamente, senza rendersi conto di quello che fa; poi, a poco a poco, verso la metà della serata era tanto preso dalla parte che ogni triste ricordo era bandito dal suo spirito ed alla fine della rappresentazione aveva in certo modo dimenticata la morte del figlio. Ho detto in certo *modo*, perchè non si tratta evidentemente di una reale dimenticanza. Il ricordo rimane, ma cessa di essere assillante, passa in secondo piano. Si conoscono del resto nel mondo scientifico molte osservazioni di tal genere. Questa mi sembra interessante.

Ci vogliono senza dubbio delle circostanze straordinarie perchè l'attore dimentichi completamente la propria personalità. È un ideale che qualcuno persegue, ed al quale, quelli che lo desiderano, non giungono più di una volta su cento. Il signor Mounet Sully e suo fratello Paul Mounet sono di quelli che hanno più intensamente questa preoccupazione, come abbiamo avuto occasione di dire più avanti.

Rimarchiamo che, quando l'attore incarna il personaggio in sè stesso egli cessa di sdoppiarsi, diviene un altro, diviene il personaggio. È solamente quando l'incarnazione non è completa che si è doppi; è il caso della signora Bartet e probabilmente della maggior parte degli attori. Del resto le relazioni fra le personalità in conflitto non sono affatto fissate una volta per tutte. Suppongo che esse varino da un giorno all'altro e soprattutto da una interpretazione all'altra. Ora la personalità fittizia si sviluppa e tende ad annientare la personalità reale, ora questa si ingrandisce e riguadagna il terreno perduto. Ne troviamo la prova negli insegnamenti che gli attori ci danno sulle loro relazioni col pubblico. Alcuni recitano senza convinzione, parlano tra di loro, salutano gli amici nella sala, fanno il comodo proprio per tutta la durata del pezzo. Questo presuppone che essi recitino una parte insignificante o che godano di una grande libertà di spirito, o infine, che non si diano affatto alla parte. E le cose vanno a questo modo nei teatri delle fiere, dove ho veduto attori drammatici recitare con una mancanza di naturalezza del tutto sorprendente.

Quanto agli attori seri, alcuni di loro non vedono affatto la sala, semplicemente perchè hanno la vista corta o sono abbagliati dalla ribalta. Tutti del resto sono d'accordo nel constatare che il pubblico diventa per essi tanto più visibile quanto sono meno presi dalla parte. La signora Bartet esprime molto felicemente le differenti situazioni che si possono presentare: « Io comunico direttamente con la sala, sento molto distintamente se essa è in simpatia o in opposizione con me. Se la sento non molto conquistata, compio, per guadagnarla interamente, uno sforzo intenso, al punto da soffrirne fisicamente. Al centro dell'emozione il pubblico mi appare indistintamente, come una massa unica. Quando la mia parte non mi ha preso che per metà, discerno al contrario i più piccoli movimenti che si producono nella sala. Ho nettissima la percezione del silenzio che denota il momento in cui l'attenzione si fissa, ma ugualmente sento questa attenzione dissiparsi ».

7) In appendice a ciò che precede vorrei dire qualche parola sull'illusione del teatro, tale e quale è risentita dagli spettatori. È una questione che riguarda direttamente quella dello sdoppiamento dell'io. Taine descrive nella seguente maniera l'illusione che si prova a teatro: « che lo spettatore osserva sè stesso quando vede una nuova commedia di Dumas figlio; venti volte per atto abbiamo uno o due minuti di com-

pleta illusione; vi è una certa frase vera che sostenuta dal gesto, dall'accento e da appropriati contorni vi ci conduce. Siamo emozionati o allietati, ci solleviamo dalla poltrona; poi di colpo la vita della ribalta, delle persone di proscenio, qualsiasi incidente, ricordo o sensazione ci fa rientrare in noi stessi. È l'illusione teatrale continuamente terminante e ricominciante; in ciò consiste il piacere dello spettatore...; egli crede per un minuto, poi smette di credete per ricominciare a credere e via di seguito; ciascun atto di fede comincia con una smentita e ciascuno slancio di simpatia finisce in un aborto; ciò conducè ad una serie di credenze frenate e di emozioni alternate; si dice volta a volta: *povera donna com'è infelice!* e subito dopo: *ma è un'attrice, essa interpreta benissimo la sua parte!* ».

Non ho mai provato personalmente le impressioni descritte da Taine, non ho mai avuto un'illusione continuamente distrutta e rinata; svariate persone da me interrogate sono state del mio parere: la descrizione di Taine somiglia tanto poco alla realtà che io la suppongo puramente teorica e sistematica, inventata di sana pianta e, può darsi incoscientemente, da un eminente spirito che era però un osservatore.

Ecco, secondo me, quello che l'osservazione ci insegna: vi sono momenti in cui percepiamo con una furiosa precisione il lato *illusorio* dello spettacolo: è quando entriamo in teatro, dopo il levarsi del sipario mentre siamo ancora nei corridoi, osservando di lontano quello che passa sulla scena. In quell'istante si ha la bizzarra impressione che gli attori recitino una cosa falsa, e salta agli occhi tutto quello che vi è di convenzionale nel teatro. L'impressione è soprattutto forte al principio; si dissipa in seguito per gradi, a misura che sentiamo e comprendiamo l'opera. Mettiamo da parte questa circostanza un po' eccezionale, e descriviamo quello che uno spettatore prova ordinariamente a teatro. Teoricamente, secondo Taine, si potrebbero distinguere nel nostro spirito, due differenti stati di coscienza: *siamo commossi dall'opera e abbiamo coscienza che essa è una finzione;* ma questi due stati nella maggior parte dei casi non esistono affatto ciascuno a sè stante, e nemmeno si rimpiazzano volta a volta vicendevolmente; quello che proviamo è un sentimento complesso, composito, in seguito al quale siamo presi dalle emozioni del dramma, pur serbando il segreto convincimento, che si tratti di finzione. Questi non sono due atti contrari dello spirito, due atteggiamenti antagonisti; tutto si mescola e si fonde, c'è a volte nel nostro spirito una emozione di spettatore,

un sentimento dell'illusione, un giudizio critico sulla recitazione dell'attore, il valore dell'opera e ben altre cose ancora; questo complesso mentale è così complicato che lo si trova negli spiriti evoluti; e penso che questa descrizione insinui in noi il desiderio di sapere quello che passa nello spirito dell'attore (1).

8) Dieci anni fa circa, quando le esperienze psicologiche sull'ipnotismo erano in gran voga — il movimento s'è molto affievolito oggi — si aveva avuto frequentemente l'idea di trasformare la personalità dei soggetti e di dar loro una parte da recitare.

Carlo Richet aveva avuto l'iniziativa di queste ingegnose invenzioni: una donna, madre di famiglia era, attraverso le sue suggestioni, cambiata generalmente in arcivescovo, ballerina, marinaio, e ci assicurano che essa se la cavasse nelle sue parti con una perfezione tale che l'attore più compito non avrebbe potuto raggiungere; la superiorità di questi suggestionati, così incolti per la maggior parte, proveniva, ci dicevano, dalla loro sincerità: *credevano* nella loro parte mentre l'attore sa di essere un *attore*. La nostra piccola inchiesta nel mondo degli attori non ha confermato queste vedute teoriche. D'altra parte non siamo del tutto convinti che un attore geniale sarebbe tanto da meno di una povera isterica, alla quale si fosse imposta per ipnosi la medesima parte; e poi questo problema della sincerità ci appare ora come suscettibile di un gran numero di gradi. Non si può affermare che un attore reciti senza credere; certamente una volta che sia rientrato nel suo camerino, che si sia tolto il trucco e ripreso il suo sangue freddo non crede più al personaggio, sebbene possa conservarne qualcosa; ma in scena, nel fuoco dell'azione, egli può commuoversi per conto di questo personaggio artificiale. L'emozione artistica dell'attore esiste, non è un'invenzione; manca ad alcuni, mentre ad altri giunge fino al parossismo: ora l'emozione non è un elemento essenziale della sincerità?

Insomma noi pensiamo che fra l'attore e il soggetto suggestionato, non vi sia una differenza essenziale, bensì semplicemente una sfumatura.

(1) Uno dei miei allievi, il signor Courtier, si propose di continuare questi studi.

Ettore Petrolini

(1886-1936)

Grande attore romano giunto al teatro dal varietà e dal circo equestre. Creatore di indimenticabili macchiette (*Gastone*, i *Salamini*, *Giggi er bullo*, *Ma l'amor mio non muore*, ecc.), di lazzi insuperabilmente geniali (cfr. E. PETROLINI: *Ti ha piaciato?*, Sesto San Giovanni, ed. Madella) e di interpretazioni, adattamenti e travestimenti di commedie e drammi moderni e perfino del *Medico per forza* di Molière.

Fu, con Viviani, Musco e Totò, uno dei pochissimi valori autentici del teatro contemporaneo italiano.

COME RECITO

L'altra sera, mentre eseguivo *Scarfarotto*, qualcuno ha riso. Credete che a me dia fastidio quella risata, mentre nella commedia soffro, e mentre dentro di me c'è la tragedia?

No! Quello che più m'indispone in alcuni attori è la cappa da funerale che essi si pongono dalla prima scena di una commedia seria o di un dramma. Va bene: in un'azione drammatica è risaputo che, ad un certo momento, scoppia il dramma. Ma perchè l'attore se lo deve sentir venire addosso fin dalla prima battuta? Nella vita comune viviamo forse così? Ci alziamo, forse, la mattina con la convinzione che ci debba capitare la disgrazia o il dramma? E ci arruffiamo i capelli e andiamo girando per la strada con una faccia da Campo Verano per esprimere: « oggi alle sei deve capitarti una bella disgrazietta? ». Allunghiamo il volto al tragico e camminiamo per le nostre consuete occupazioni col passo fatale del predestinato?

No, il dramma capita quando capita e allora ci disperiamo con naturalezza, anche se, cinque o sei minuti prima, avevamo detto una scemenza per far divertire una persona che ci era simpatica!

Questo è il punto; ma poi ce n'è un altro. Il pubblico, una parte del pubblico, siano quattro, siano dieci persone, l'altra sera ha riso ad una mia « battuta » proprio mentre eravamo in piena tragedia.

E va bene anche questo. Nella vita non avviene lo stesso? Non v'è mai accaduto di sorridere o di ridere per una frase « scema », per un gesto involontariamente buffo, anche dinanzi ad un morto o di fronte a un grande dolore? Se quelle dieci persone, ieri sera, hanno riso, è evidente che esse hanno trovato ridicolo un mio atteggiamento naturale. E che m'importa? Perchè mi deve importare, se subito dopo, anche quelle dieci persone si sono commosse perchè io, sempre naturalmente, le ho fatte commuovere?

Naturalezza, sentimento e verità. Ma, soprattutto, bisogna essere veri. Sempre! Molte nostre attrici e molti nostri attori, per esempio, suonano il pianoforte o il violino o la chitarra o qualche altro strumento, senza saperlo suonare. Essi muovono le mani sulla tastiera, e, dietro le quinte, un altro suona! Ecco: per me, questa finzione, sarebbe assurda! Un attore deve recitare come vivrebbe e non altrimenti!... Nella vita, vi siete mai portato dietro un altro per fingere di suonare mentre non suonate? E così per tutto.

Ma non credo proprio di dire alcunchè di nuovo. All'epoca della Commedia dell'Arte quasi tutti gli attori e le attrici italiani, contesi da tutti i palcoscenici d'Europa, erano in grado di suonare, ballare, improvvisare versi.

Francesco Cerlone, imitatore di Goldoni, commediografo napoletano del primo '800, a cui si debbono un centinaio di commedie, imponeva agli attori di saper parlare tutti i principali dialetti e le lingue più diffuse: sopra tutto lo spagnuolo, per le famose rodomontate dei roboanti Capitani Matamoros, Spaventa e Spezzaferro.

Giovanni Gabrielli detto Scapino, celebre comico del '600, riusciva a recitare una commedia tutta da solo facendosi le voci femminili come se provenissero dall'interno e sulla scena si sdoppiava per interpretare i diversi personaggi. Inoltre, suonava una decina di strumenti.

Tiberio Fiorilli, detto Scaramuccia, maestro di Molière, che fu il più celebre e il più formidabile artista italiano alla Corte di Parigi nel secolo XVIII, parlava anch'egli parecchi dialetti che, sulla scena, alternava con la lingua francese. E inoltre, suonava molti strumenti: fra cui deliziosamente la chitarra; e improvvisava versi, giochi d'illusione, di prestigio. Ballava, cantava, sapeva andare a piedi e in berlina.

Con ciò, ripeto, mi sembra di dimostrare che non faccio niente di nuovo e di strabiliante.

Se io debbo essere un ciabattino sulla scena: ebbene, mannaggia San Mucchione, io voglio, per lo meno, sapere come un ciabattino

prende il ferro e il cuoio e le scarpe: e come li muove, quando lavora. Così, se debbo rappresentare un suonatore di chitarra, mandolino, fisarmonica, non dico che io possa diventare un virtuoso di tali strumenti, ma cerco d'imparare quel tanto che possa dare al pubblico il senso della verità.

Ecco perchè ne *L'Illusionista*, ricordandomi del fascino che esercitava tale genere di spettacolo nel pubblico che ha sempre amato e seguito tutti i grandi illusionisti italiani e stranieri, ho lavorato intensamente per preparare uno spettacolo completo e di vero illusionismo. Ma non si creda che io l'abbia fatto come fine; bensì come mezzo. E soltanto perchè a me piaceva riprendere quella deliziosa commedia di Sacha Guitry ottenendo una maggiore realtà di rappresentazione. Se domani dovessi fare il cameriere in iscena, imparerei il mestiere di cameriere e poi farei la commedia (però, vi confesso, il cameriere l'ho già fatto sul serio).

Così per tutto. Ma come volete che io sia naturale nel dolore o nella gelosia di un buffone, se non so fare davvero i giuochi o le smorfie del buffone? Debbo soffrire, mentre giuoco a fare il buffone: ma come posso soffrire naturalmente, se non so, prima di tutto, naturalmente buffoneggiare?

Vita, sensibilità, naturalezza! Anche nelle mie caricature, anche nella girandola dei miei paradossi scemi o seri, c'è la vita. Questo è per me il teatro. Io, sulla scena, porto tutto quello che nella vita ho osservato e... rubato. Perchè io rubo sempre, ovunque e a tutti.

Sere or sono, venne a trovarmi nel mio camerino una celebre attrice del teatro di prosa.

— Come state carrro Petrrrolini? Sono prrroprrrio contenta di vedervi in peerrfeetta salutte, mio buon camerata!...

Andandosene, mi tese la mano per il solito finto sbaciucchiamento e mi disse: — Vo' ad ammirarrrvi ed applaudirvi!...

Io je dissi:

— Senti, me fai fatigà de meno se me dichi de portatte un baulle a la stazione, che a sentitte parlà così!...

E lei:

— Siete sempre lo stesso adorrrabile mattacchione!...

Io, quelle frasi effimere e birignaulate, le adattai poco dopo in una mia improvvisazione sulla scena; e, naturalmente, la celebre attrice, scarsa di sensibilità, non capì nulla e fu la prima ad applaudirmi.

Anzi, certamente avrà ripetuto al suo amico che le stava vicino:
— Che mattacchione!..

Sì, leggo anche dei libri, molti libri: ma ci imparo meno che dalla vita. Un solo libro mi ha molto insegnato: il vocabolario.

Oh, il vocabolario, lo adoro. Adoro anche la strada, ben più meravigliosa del vocabolario.

Sono tanto contento che non mi abbia insegnato nessuno a recitare perchè così, non sapendo recitare, recito benissimo.

DIECI ANNI DOPO

Ecco: i dieci lunghi anni sono passati. E, in questo frattempo, ho studiato e consultato Tagore, l'orario delle Ferrovie, la tavola pitagorica e l'annuario dei telefoni. Senza voler parlare delle leggi delle dodici tavole e del calendario gregoriano, mi permetto di dire che in fatto di opere di teatro difficilmente se ne potrà incontrare una che a prima vista non appaia noiosa. La materia di recitazione è nei libri di teatro quasi sempre immobile, se si eccettui qualcuna delle opere scritte dagli scrittori-attori come Shakespeare, Molière e Goldoni; e cioè quelle commedie o drammi che, alla lettura, sembrano innocentemente melensi, oziosamente spiritosi di uno spirito piuttosto vecchiotto. Si discute molto di teatro teatrale e di teatro non teatrale. A tale proposito i critici, per fare impressione, ci accoppano di nomi: Gwymplaine, Gogol, Renard e Shaw, Pico della Mirandola, Landru, Girardengo, Marinetti e la *Mandragola* di Niccolò Macchiavelli.

Lasciamoli dire. La verità è che la maggior parte del teatro scritto dalla Commedia dell'Arte in poi è noiosa e antiteatrale. Il fallimento dei teatri sperimentali non è colpa della incomprensione del pubblico; è originato soltanto dal fatto che, in questi tempietti, domina il più stomachevole e inutile rispetto all'opera d'arte.

Che cosa direste voi se, annunziandosi le nozze di un vostro amico con una bellissima donna, vi dicessero che lo sposo si è proposto di essere con lei rispettosissimo e di rimanere da essa a debita distanza? Nella stessa posizione sono coloro i quali professano per l'arte un rispetto che toglie loro qualsiasi iniziativa, qualsiasi libertà, anche quando è il maggior segno di stima profittarne e abusarne con violenza. L'opera d'arte va fecondata, giacchè il fatto di essere conservata per iscritto è per essa imbalsamazione, un artificio, un mezzo qualsiasi. Per renderla

leggibile, occorre aggiungerle un carattere che non è il suo. L'opera teatrale scritta è soltanto lo scheletro della rappresentazione.

Il *Borghese Gentiluomo* è l'opera molierana che risente maggiormente della differenza fra teatro scritto e teatro recitato. In questa commedia, i mezzi teatrali non sono taciuti nè sottintesi, ma chiaramente trascritti con tutti i preziosi trucchi comici del dialogo, con tutte le soluzioni in cui si evita qualsiasi conclusione, o catastrofe, o spiegazione. La commedia finisce in balletto e la satira finisce in canzonetta. È uno dei componimenti tipici di quello che nell'arte della recitazione voglio chiamare lo *spazio vuoto*.

L'attore che meriti questo nome, oltre al bagaglio d'immagini e di battute comiche prestabilite, deve avere una sensibilità dell'ambiente in cui lavora, un senso speciale che non è altro se non il talento dell'attore.

Il pubblico del teatro è in continuo spostamento e oscillazioni. Basta un nonnulla per orientarlo, basta poco per metterlo in sospetto e in allarme. In tale continuo movimento, il pubblico è come una materia compatta che, spostandosi da un punto all'altro, apre improvvisamente alcuni spazi e fenditure che minacciano tutta la compagine dello spettacolo. L'oscillazione delle idee, che nelle sere di spettacolo lavora rapidissima nella mente degli spettatori, le suggestioni che agiscono sul pubblico quasi all'unisono, sono altrettanti pericoli di catastrofi cui deve far fronte l'attore coi suoi mezzi.

Per colmare queste fenditure degli spazi vuoti nel pubblico, non basta l'opera recitata così com'è, come non bastano le vecchie risorse di trucchi teatrali predisposti e tradizionali: occorre avere un senso esatto di quello che domina il pubblico in quel momento e orientarlo improvvisamente, a tradimento, verso qualche idea nuova che lo colpisca all'improvviso e lo domini per qualche minuto. Un'allusione a fatti del giorno che formano il fondo dei pensieri d'ognuno, ma che nessuno s'aspetta di sentirsi ricordare a teatro. Una falsa intonazione. Un fischietto. Un versaccio. Una scemenza. Una malignità. E, in caso disperato, una cattiveria.

Il pericolo maggiore è che il pubblico preveda tutto mentre si svolge la commedia, e che non si aspetti nulla di imprevisto e sia dominato da quel torpore di cattivo augurio che gli attori conoscono molto bene. Credo che i vecchi comici, che interpretavano commedie quasi sempre dello stesso soggetto, avessero appunto il senso dello spazio vuoto. Altrimenti, non si potrebbe spiegare la sopravvivenza di molti mezzi tea-

trali che hanno tutti lo stesso carattere, dalla recitazione dei comici dell'Arte a quella degli attori più colti.

Osservando bene, si trova che hanno più resistenza di molte opere i mezzi buffoneschi più sfruttati: essi sopravvivono da Aristofane a noi, con una perenne attualità che molte opere teatrali non hanno.

Lo spirito dell'attor comico non sarebbe mai mutato, come si può vedere in quello che nelle commedie scritte sopravvive dei mezzi della recitazione; non sarebbe mai mutato lo spirito del pubblico, che si è sempre lasciato accalappiare da tali mezzi: i quali, a leggerli a tavolino, sanno di scemenza; ma riportati alla ribalta hanno una meravigliosa freschezza e una vita segreta, che non si riesce a spiegare altrimenti che come un fenomeno della creazione più personale dell'attore.

Come accade per gli effetti di tutte le arti, non ve ne sono di vecchi o di nuovi, a teatro: come nelle parole o nei colori o nella musica, non esistono effetti sorpassati e inefficaci, sono tali soltanto quando sono usati a sproposito e fuori tempo. Essi diventano convenzionali se sono adoperati a colmare una insufficienza del creatore, poeta o attore che sia. Gli artisti sanno la straordinaria efficacia di un luogo comune, di una buffoneria risentita infinite volte; quando queste cose arrivano a tempo, riassumono una situazione, sono un mezzo d'espressione, danno un calcio alla logica, al senso comune, all'opera stessa e formano la vera e propria soluzione teatrale. L'attore che dispone di questi mezzi, risolve da attore una situazione che nessun altro mezzo letterario avrebbe potuto risolvere con tanta efficacia; dà vigorosamente uno scappellotto alla storia e alla tragedia, piomba sugli spettatori e li prende nel pugno, tradisce la loro attenzione e li accaparra per qualche tempo: apre, nel dramma, lui stesso, quello *spazio vuoto* ed egli stesso lo colma con un'insuperabile bravura, fino a quando non intervengono le risorse del letterato.

Un caso particolarissimo e spesso interessante di quelle improvvisazioni con cui si riempie lo *spazio vuoto* è quello che io chiamo *slittamento* (l'uscire dalle dimensioni della finzione scenica passando per un momento in quelle della realtà).

Per esempio si può parlare con il suggeritore, ammonire un rumoroso ritardatario, insomma trarre profitto di tutto, dal rumore del seggiolino della poltrona lasciato cadere sbadatamente, all'immancabile pianto del bambino nelle rappresentazioni diurne.

Naturalmente, bisogna essere *tempisti* e cogliere il momento sia di uscire sia di rientrare nello *spazio scenico*.

Lavorando su questo terreno per molti anni, mi sono accorto che non esiste commedia impossibile da recitare. Molti critici dicono, ed io lo riconosco senza difficoltà, che il mio repertorio è pieno di cose idiote che non sarebbero degne di stare accanto alle cose intelligenti che vi si trovano. Per me è lo stesso. La commedia, la considero come un buon pretesto e null'altro. Io ho recitato nella mia vita delle cose stupidissime che avevano soltanto il torto di non essere a quel punto di imbecillità che desideravo e che, alla fine, per ottenerlo, dovetti inventare da me.

Nel periodo di musoneria italiana in cui un buon attore non era considerato tale se non si prestava alle parti lacrimose, io passai come un buffone distinto. Mi venivano a sentire per esclamare: « Quanto è scemo! » Io, in quel tempo, inventai il mio motto: « Più stupidi di così si muore » creai due cose che amo soprattutto: *I salamini* e *Fortunello*, e che considero il principio di quel modo di recitare che perfezionai attraverso parecchi anni di lavoro.

Molti critici mi proclamarono l'interprete della idiozia sublime, di quella idiozia che è la sola fuga possibile da questo mondo troppo logico, dove esistono troppe cose insolubili e troppe domande senza risposta; e dove esiste un'arte che la sola logica non può avviare alle soluzioni estreme.

Basterà che ricordi come divenne grido trionfale e addirittura una formula il primo verso dei *Salamini*: « Ho comprato i salamini e me ne vanto » e tutto il formulario delle risposte che risolvevano per me molti problemi: « Perchè la terra gira? » « Perchè sì », « Perchè gli uomini sono fatti di carne e d'ossa anzichè d'acciaio? » « Perchè sì ». E via dicendo, con domande quasi angosciose miste ad altre soltanto pettegole, sino alla conclusione illogica ma riassuntiva: « Ho comprato i salamini e me ne vanto ».

Lo stesso sistema ho adottato nelle commedie e nei drammi che recito.

L'attore, in momenti come questi, non fa più che dell'autobiografia. Io dò all'autobiografia in teatro una importanza pari a quella che essa ha nelle altre arti. Intendo un'autobiografia superiore, un modo di insinuare nell'opera i propri sentimenti e punti di vista, la propria ironia o il proprio patetico come espressioni caratteristiche di uno stato d'animo individuale in cui tutti si riconoscono.

Ho fatto nei primi anni della mia vita di tutto (vedi ciò che ho scritto su Piazza Guglielmo Pepe di Roma): nei teatri da quattro soldi

i primi posti e due soldi i secondi; dal camaleonte all'istrice, dal pappagallo sapiente alla scimmia imbalsamata: or piangendo lacrime di coccodrillo, ora ridendo il riso sesquopedale dell'ippopotamo. Fu una vita selvaggia, allegra e guitta, e un'educazione a tutti i trucchi e a tutti i funambulismi, davanti al pubblico, che magnava le fusaje (i lupini) e poi tirava le cocce (le buccie) sur parcoscenico al lume de certe lampene (lampade), che er fumo spanneva dapertutto un odore da bottega de friggitore. Di là sono salito ai caffè concerto di second'ordine con la consumazione obbligatoria, dalle ribalte di legno ai palcoscenici in muratura, dallo spettacolo da quattro soldi, con la grancassa e la parata all'entrata, al Varietà con lire una d'ingresso. Ho lasciato la Sirena del Mare, le foche sapienti e la donna barbuta (che era un uomo travestito) per le attrazioni ginnastiche e le canzonettiste deliziosamente ignoranti.

Ho imparato in questa mia esperienza a sondare la stupidaggine, ad anatomizzare la puerilità, a vivisezionare il grottesco e l'imbecillità del nostro prossimo, per arricchire il museo della cretineria. Il sentimentalismo odioso, la prosopopea, il tragicismo ad ogni costo, mi hanno attratto irresistibilmente; e la boria presuntuosa di qualche attore del teatro così detto serio, mi ha fornito molto materiale umoristico per il mio teatro. Alla fine, non profittavo più dello *spazio vuoto* del mio pubblico, ma lo creavo io stesso; e non per colmarlo, ma per tenere l'uditorio in quello stato di esaltazione in cui qualsiasi cosa si dica finisce per avere un senso o per non averne nessuno: *più cretini di così si muore*. Il mio ideale era ormai la creazione dell'imbecille di statura ciclopica.

Devo dichiarare che non ho mai preso l'aria estetizzante e di decadente, non mi sono mai entusiasmato alle metropoli, e da romano de Roma preferisco a tutti gli asfalti una strada serciata o un vicoletto co' li panni stesi che interrompano l'uniformità del panorama e non mi sono mai chiamato con tre nomi, e non per modestia. Mi sono tenuto sempre lontano dalla modestia per paura di diventare... orgoglioso di essere modesto.

Louis Jouvet

(VIVENTE)

Questo attore apprezzato, che è venuto al cinema dal teatro e precisamente dalle esperienze sottili dei piccoli teatri parigini, ha in un suo libro recenet (LOUIS JOUVET: *Réflexions du Comédien*, Paris, 1939) offerto al pubblico le sue riflessioni sul mestiere. E nella forma di *propos*, di *avant-propos*, e, in sostanza, *dans le ton aimable de divertissements*, il tono discorsivo empirico, apparentemente svagato e apparentemente paradossale che è comune ai veri artisti quando parlano della loro arte; il tono, per non scomodare i più grossi (verbigrazia i « Dialoghi con Francisco de Hollanda ») di « Le coq et l'Arlequin » di Cocteau e degli scritti di Pudovchin sul film.

Non esistono problemi del teatro, sostiene Jouvet, in forma perfettamente antifilosofica; i problemi del teatro sono una invenzione dei giornalisti e rifioriscono periodicamente nei periodi in cui difettano gli scandali finanziari e i delitti e in cui il serpente di mare scompare dai Mari del Sud. Disoccupazione degli attori, miseria degli attori, spopolamento dei Conservatori, insuccesso dei teatri sovvenzionati, rapporti fra teatro e cinema, teatro radiofonico, protezione degli attori minorenni, sicurezza contro gli incendi, diritto o meno delle signore di portare i cappelli in platea, diritto di fischiare, contingentamento delle opere straniere, imposizione della rete di sicurezza per gli acrobati, decadenza della messinscena, palcoscenico girevole, architettura teatrale, intermezzi, diminuzione della produzione, riduzione delle tasse, orario degli spettacoli, prezzo dei biglietti, soppressione delle entrate di favore, eliminazione dell'incetta dei posti, tariffa dei guardaroba, abito da sera di rigore, e così via: tutti questi non sono, secondo Jouvet, problemi. Un solo problema esiste per li teatro ed è il problema del successo.

Tanto è vero che quando la scena francese si è finalmente affrancata dal privilegio di alcuni ceti di assistere allo spettacolo stando sul palcoscenico tra gli attori, il teatro non ci ha guadagnato nulla; anzi ha perduto moltissimo, di contatto, di famigliarità, di intimità e di amore nei confronti del pubblico. Questo saggio paradossale, contiene certo, anche per il più tardo benpensante, il suo grano di verità; ma chi sappia meglio leggere non può non vedere, nell'affermazione apparentemente commercialistica della necessità del successo, l'affermazione assolutamente valida della creatività collettiva del teatro e della ideale collaborazione, immancabile, nelle vere opere d'arte, tra autore e pubblico.

Allo stesso modo l'elegante saggio su Becque non è apparentemente che un preoccupato scongiuro contro la perenne jettatura che perseguitò da vivo e anche dopo morto, l'autore di *La Parisienne*. Ed alla jettatura sono dedicate da Jouvet molte osservazioni. Egli confessa che rispetta le superstizioni del

teatro e che ci partecipa senza alcuna vergogna, confortato in questo dalle memorie de « L'ultimo poeta della commedia dell'arte, Carlo Gozzi ».

Questo empirismo discorsivo non toglie che Jouvet distingua nettamente commediante da attore; l'attore è colui che non può recitare che alcune parti, mentre il commediante, Garrick ad esempio, può recitarle tutte. L'attore abita un personaggio, il commediante invece è abitato dal personaggio. Regole? E' difficile, salvo qualche legge tecnica, darne, perchè: 1) quello dell'attore è un mestiere empirico; 2) il commediante, come il cantante, è ad un tempo strumentista e strumento; 3) lo studio del teatro è una scienza comparata che parte dalla nozione di collettività. Ci sono tre generi nettamente interdipendenti di attori: l'attore autore, l'attore commediante, l'attore pubblico; 4) il mestiere implica un continuo adattamento, subisce l'atmosfera dell'epoca, ed è sottomesso alla moda.

Il controllo delle emozioni, sostenuto dal *Paradosso* di Diderot, è una questione mal posta; oltre al *Paradosso dell'attor comico*, bisognerebbe scrivere il *Paradosso dello spettatore*, e Jouvet, bellamente, attribuisce allo scritto di Diderot i caratteri più salienti della sua scrittura: come tutti i paradossi, quello di Diderot è partito preso, non è nè critica nè teoria, ma una maniera enigmatica di conversare.

Sembra che Jouvet in questi suoi facili ed enigmatici *divertissements* si avvicini alla pseudo-teoria di Stanislavsky. Il punto di partenza è il sentimento; senza la *grazia* non può esserci grande attore; prima di entrare in scena l'attore deve imporsi il *silenzio interiore* ed ottenere il necessario decongestionamento psichico.

« Mais une fois sur le plateau le comédien doit pouvoir se mettre en état second et se controler » (pag. 149).

Ma è precisamente in questa libertà di contraddirsi, il senso della complessività che Jouvet riesce a dare nel lavoro dell'attore. Peggio per chi cerca regole, sempre impossibili per la creazione artistica. E da qui l'impressione di grande concretezza degli scritti degli artisti sul proprio mestiere. Peggio per chi non sa vedere quanto essi siano necessariamente astratti di fronte al concreto ragionare in forma; e non sa vederci antecedenti critici per la miglior comprensione dell'artista stesso che scrive.

Il quale, quando è come Jouvet, una personalità così viva e complessa merita certamente una valutazione più rigorosa del naturale consenso che ottiene alla rappresentazione.

COMMEDIANTE ED ATTORE

Occorre, innanzi tutto, stabilire una distinzione professionale tra l'attore ed il commediante, termini che si impiegano indifferentemente nel linguaggio corrente. L'attore non può sostenere che alcuni ruoli, deformando gli altri secondo la sua personalità. Il commediante, in-

vece, può sostenere ogni ruolo. L'attore possiede un personaggio, il commediante ne è posseduto. Garrick fu un commediante; poteva interpretare con la medesima forza e la medesima verità, ruoli tragici e ruoli comici. L'inesattezza del linguaggio quotidiano può spiegarsi con il fatto che la distinzione tra commediante e attore non è mai rigorosa. Precisiamo subito la differenza per poter spiegare il meccanismo del mestiere, ma vi sono attori commedianti e commedianti che sono attori.

Un tragico è sempre un attore, cioè un interprete la cui personalità è talmente forte ed evidente, che la rappresentazione, anche quando si tratta di una grande parte, lo lascia sempre in possesso della sua personalità. La rappresentazione è un istinto umano che si manifesta fin dalla prima infanzia. Il commediante perfetto, dunque, sarebbe quello che portasse al massimo lo sviluppo di questo istinto. In ogni caso è dal punto di vista umano che conviene studiare la vocazione e la professione del commediante. Sono le qualità di adattamento dell'essere umano, che orientate e sviluppate con uno scopo preciso, fanno il commediante di professione. La differenza principale fra il commediante e l'attore consiste in questa facoltà d'imitazione che l'attore non possiede nello stesso grado del commediante.

Dalla maniera con cui un artista interpreta un ruolo, dal processo attraverso il quale arriva a comporre il suo personaggio, noi riusciamo a capire il lavoro dell'attore e quello del commediante: l'attore si sostituisce al personaggio; il commediante opera per penetrazione e *insinuazione.* Quando all'istinto dell'imitazione viene ad aggiungersi un bisogno persistente d'evasione, d'incarnazione, allora c'è *vocazione.* Vocazione che si manifesta generalmente molto presto, imperiosamente, vocazione che deve superare l'idea della vergogna della professione di commediante. Ma si può anche discernere in questa vocazione il desiderio di piacere portato ad un grado molto alto, una maniera di sociabilità che si esaspera. Un vero commediante esercita un modo d'essere: il teatro più che una professione è una passione.

All'infuori di qualche legge tecnica è difficile definire le regole del mestiere perchè, *primo*: è un mestiere empirico; *secondo*: il commediante è uno strumentista e nello stesso tempo il proprio strumento. Un solo artista si trova presso a poco nel medesimo caso, ed è il *cantante. Terzo*: lo studio del teatro è una scienza comparata che parte dalla nozione di collettività. Ci sono tre specie di attori strettamente interdipendenti: l'attore-autore, l'attore-commediante e l'attore pub-

blico. Bisogna tener sempre conto della cosmosi che si produce tra questi tre elementi. *Quarto*: l'esercizio del mestiere di commediante è un continuo adattamento; l'arte teatrale, più improvvisata delle altre arti, subisce l'atmosfera di un'epoca ed è sottomessa alla moda. Le indicazioni che si possono dare non hanno dunque che un valore relativo.

FORMAZIONE DEL COMMEDIANTE

Il commediante mandatario del pubblico.

Il meccanismo della vocazione del commediante è illuminato dall'origine del dramma che è una manifestazione collettiva. Presso i primitivi, per esempio, per esprimere i propri sentimenti, tutta una tribù si mette a ballare spontaneamente. Poi un ballerino prende il passo sugli altri e si manifesta in modo rimarchevole, perchè dotato di un magnetismo più potente dei suoi compagni. Gli altri smettono a poco a poco ed egli balla solo in mezzo a loro: è in qualche modo ispirato e suscitato da tutti i suoi compagni diventati pubblico; è il solista rappresentante della massa. Nella stessa guisa un'altra volta l'ispirato è salito su di una botte posta su di una pedana, e come il più allegro del gruppo si è messo a parlare o a cantare. Gli altri lì per lì non lo hanno ascoltato, poi hanno finito, invece, per incoraggiarlo. Il pubblico si è messo a sedere, ha aspettato e il mandatario ha saputo rispondere. Il campo drammatico era creato e la professione del commediante era nata. Noi ritroviamo questo stesso fenomeno nei giuochi dei bambini. Prima vi partecipano tutti, poi un fanciullo si stacca e diventa il protagonista, gli altri si mettono attorno a lui, ascoltano e ritrovano spontaneamente la disposizione del primo uditorio dell'antichità: il circolo, il circo. Non ci sono regole a teatro quando c'è una personalità, eppure questa *suscitazione* dell'attore ci permette di stabilire che costui esiste e si sviluppa in quanto il pubblico collabora allo spettacolo. Quando i servitori del teatro non sono più *delegati* o *mandatari*, lo spettacolo non ha senso.

Le doti fisiche.

Bellezza, prestanza, nobiltà, voce ben timbrata, gesti e comportamento, sono le prime doti dell'attore commediante. Egli deve acqui-

stare una pronuncia perfetta, una sensibilità drammatica, pronta acquisizione di un testo e sua traduzione scenica: deve sapersi vestire e truccare e fondere queste doti in maniera armoniosa. Abbiamo avuto in Francia dei commedianti che risposero a questi requisiti: Lekain, Mounet e Sully. Si può acquistare una certa perfezione in questo mestiere anche senza tutte queste doti: doti che all'inizio e nei primi tempi dello studio devono essere collaudate dal loro progredire e da un controllo medico (resistenza fisica, stato dei polmoni, della laringe, ecc.).

Il commediante dovrà curare il suo fisico con metodo sportivo e senza arrivare all'acrobatismo, come praticavano i romani e come esigono i russi, renderlo atto ad ogni movimento che l'azione può richiedere. Esercitando la sua voce il commediante dovrà averla impostata come fanno i cantanti e dopo aver conosciuto esattamente il proprio registro ed acquistata una buona dizione, studiare recitazione. In ciò consisteva, nel XVII secolo quasi tutta l'arte del commediante. La recitazione veramente detta fu per molto tempo riservata ai mimi ed agli attori della *Commedia dell'Arte*. Henry Irving, a chi gli chiedeva un consiglio, replicava: *Parlate chiaro*, e rispondeva ad ogni domanda sempre con questo motto: *Parlate chiaro*, ed aggiungeva inoltre: *siate umani*.

La recitazione esige un'articolazione perfetta, pronuncia chiara ed esatta oltre alla correzione degli accenti e allo studio delle intonazioni. Ma la base di questa arte, come nella danza e nel canto, è la *respirazione*. Solo un lungo esercizio fastidioso e metodico può dare quella dizione perfetta che è la prima qualità del commediante. Altro mezzo espressivo, universale esso pure, è il gesto, nel quale l'attore deve preoccuparsi di raggiungere, come nell'intonazione, la massima precisione. Un proverbio greco parla della possibilità di *commettere un errore solo con il gesto*. Muoversi sulla scena è tra le prime e più gravi difficoltà. Durante le prove di ciascuna opera nuova, il commediante dovrà faticare molto per sapere evolversi nell'*ambiente*, nella *scena*, per fare parte del tutto. Ed *avere il ruolo sulla punta delle dita*, secondo l'espressione del mestiere, esige talvolta un lungo studio. Va da sè che il commediante deve sapersi vestire e portare costumi di genere e di epoche diverse. Conoscendo la propria maschera e gli effetti che ne può ricavare deve imparare a trasformarla con il trucco per il quale qualche nozione di pittura, di illuminazione e di fisiologia, non sono superflue.

Il testo.

È il sentimento che deve suggerire e guidare il gesto. Il sentimento è quella parte di sensibilità che l'attore apporta nella interpretazione di un testo e nella sua traduzione scenica. Il commediante deve saper analizzare il testo, immaginarlo cioè drammaticamente dopo averlo letto ed averne avuto una impressione sensibile, visiva.

Claudel dice: « Il testo ha un sapore, una sostanza, un nutrimento ». Bisogna sbrogliare l'intrigo di un' opera, la sua situazione drammatica. « Il ruolo è una pagina bianca sulla quale — dice Stanislawsky — si scrive innanzitutto il sentimento ». Poi, secondo che l'interprete sia attore o commediante, cerca l'esecuzione durante le prove e trova l'accordo con i suoi compagni d'arte. Vi sono delle opere che difficilmente si possono recitare dicendole, e in ciò consiste tutta l'arte del commediante moderno. Il valore dei nostri classici esiste in quanto si possono dire e recitare. Un buon testo aiuta continuamente il personaggio ed ha il valore di una prova. L'attore federe al testo deve sapere ugualmente tener sveglio lo spettatore. Il sentimento, la sensibilità drammatica e anche la maniera di ascoltare (qualità molto importante e della quale noi raramente ci curiamo) sono suggerite dal testo. I testi sono necessariamente concepiti per le qualità drammatiche dell'attore, sia che l'autore scrivendo la sua opera abbia pensato ad un'attore esistente, sia che questi corrisponda per natura ad un tipo cioè a ciò che in termine di mestiere chiamiamo *ruolo*. La lista di questi ruoli ha cambiato secondo l'epoca drammatica. I ruoli nei Misteri Medievali furono molto differenti da quelli del teatro greco. Più tardi, nella *Commedia dell'Arte* si trova la lista più completa di questi ruoli.

Nel teatro shakespeariano erano particolari; le parti femminili venivano sostenute da uomini. Nel teatro di Molière i ruoli sono meglio definiti. La tragedia del XVIII secolo li fa ancora evolvere e il melodramma richiede una serie di ruoli speciali. Ecco quali erano i ruoli nella tragedia: principali, principi, secondi ruoli, re, terzi ruoli, grandi confidenti, confidenti. Per le donne: regine, principesse, giovani principesse, confidenti.

Nella commedia: primissimo ruolo, primo giovane, terzi ruoli e padri nobili, valletti, primo comico, secondo comico, paesani, accessori. Per le donne: amorose, ingenue, civette, prime giovani, caratteriste, *soubrettes*, paesane.

Un commediante può sostenere diversi ruoli: un attore generalmente ruoli di un'unica specie. Nei nostri giorni la lista dei ruoli è abbastanza eclettica ed è difficile farne una classificazione esatta. La produzione degli autori genera i ruoli, ma gli attori che hanno una forte personalità, per un fenomeno inverso, agendo su un piano letterario creano tipi secondari.

L'ACCORDO CON IL PUBBLICO.

Dopo l'accordo con i compagni, l'attore deve cercare l'accordo con il pubblico. Accordo delicato a realizzare perchè, istrumento ed istrumentista, egli non può vedersi, giudicarsi o sentirsi e lavora in un complesso. Prima di entrare in scena l'attore deve imporsi un *silenzio interiore* e ottenere parallelamente una *deconcentrazione fisica.* Ma, una volta sulla scena, il commediante deve sapersi mettere nell'ambiente e controllarsi.

IL CONTROLLO DELL'EMOZIONE.

Il controllo dell'emozione è un problema delicato che malgrado le numerose controversie non è ancora stato risolto. Il commediante che commuove il pubblico deve essere commosso lui pure? In verità la questione è stata male impostata. Vi sono differenti casi. Got diceva: « L'attore deve essere doppio, cioè nello stesso tempo che egli esegue e sente, deve restare accanto a lui una specie di controllo vigilante... un moderatore, come si dice in meccanica ». Quest'osservazione che riassume quelle di tutti gli iniziati, sembra vada contro al celebre paradosso di Diderot. Le opere sulla professione sono così poche che appena un vero scrittore ne pubblica una, questa diventa una sorta di documento al quale tutti si riferiscono, anche i commedianti. Diderot non era un commediante e gli era impossibile sentire e comprendere il misterioso processo dei movimenti che animano l'attore sulla scena. Lo scrittore avrà potuto assistere a degli incidenti di quinte e di rappresentazioni sulle quali ha scritto delle preziose considerazioni. Ma leggendoli non bisogna mai dimenticare i loro titoli. È un *paradosso.*

Questo sdoppiamento che Diderot voleva paradossale, non esiste in ogni uomo che parlando con un suo simile conservi il suo ragionamento libero. Questo sdoppiamento interessa anche il pubblico. Bisognerebbe anche scrivere il paradosso sullo spettatore. Come tutti i pa-

radossi anche quello di Diderot è un partito preso dello spirito. Non è nè una critica nè una teoria, ma una maniera enigmatica di discorrere.

Il « trac » (paura degli attori) da cui alcuni non hanno mai potuto liberarsi, è un incentivo, una specie di preparazione alla anestesia scenica, alla ispirazione per acquistare la grazia senza la quale non vi sono grandi commedianti. È questa la grazia di cui parlava Mounet Sully, quando un giorno, uscendo di scena, diceva: « Questa sera il Dio non è venuto ».

Sulla scena ed in presenza del pubblico il commediante deve ricordasi che non ha solamente da spiegare un personaggio ma che deve essere il personaggio e manifestarne i sentimenti. Dovrà acquistare un meccanismo di sicurezza che in seguito provoca l'emozione. Terrà presente il movimento originale dell'opera; il suo magnetismo personale passerà la ribalta e sarà percepito dal pubblico in uno stato di attesa.

Il campo magnetico.

Il pubblico, da quando è entrato nella sala, riunito nell'attesa che il sipario si alzi, ha già creato un campo magnetico. Se l'attesa viene delusa, o se nel corso della rappresentazione il magnetismo personale dell'attore scompare, sparisce anche l'affezione del pubblico. Basta che l'attore si *disaccordi* per sciupare o rovinare uno spettacolo. Ogni essere umano ha un peso specifico. Davanti al pubblico si può dire che il commediante ha una densità: la sua qualità di essere presente. Di questo dinamismo, di questa *aura* d'illuminazione il commediante deve imparare a servirsi. La presenza è naturalmente maggiore da parte dell'attore che da parte del commediante. L'impressione di sufficienza che a volte viene data da certi attori, è un eccesso di personalità. La stessa cosa è per l'autorità in scena, che, mantenendo le proporzioni, è molto superiore nell'attore che nel commediante e si ottiene da questo solo in certi momenti determinati, quando cioè, egli possiede il suo personaggio in modo perfetto.

La timidità o il pudore che molti interpreti provano, lungi dall'essere loro nocivi sono utili ed anche necessari. Si potrebbe dividere gli attori in inibizionisti ed esibizionisti dal modo in cui possono esternare i loro sentimenti. Un attore inibizionista non è nello stesso piano con il personaggio che deve interpretare. Egli, per alzarsi sino al proprio ruolo deve servirsi di questa incertezza che andrà certamente indebolendosi. Non si può diventare un vero professionista che quando si sa

utilizzare questo pudore, questa timidezza. Man mano che l'attore recita un lavoro, la sua incertezza sparisce, le sue forze vive diminuiscono, la sua sensibilità viene meno ma aumenta la sua facoltà d'esecuzione.

« L'attore con tutta la sua persona, la sua figura, la sua fisionomia, la sua voce, ecc., entra nell'opera d'arte e la sua parte è di identificarsi completamente con il ruolo che vuol rappresentare. Sotto questo rapporto il poeta ha il diritto di esigere che l'attore metta sè stesso interamente nel ruolo che gli ha dato, senza aggiungere del suo e che si comporti così, come l'autore l'ha concepito e poeticamente sviluppato. L'attore deve essere in certo qual modo lo strumento che l'autore suona, una spugna che si imbeve di tutti i colori e li restituisce inalterati. Il tono della sua voce, la maniera di recitare, i gesti, la fisionomia, tutte in generale le manifestazioni esteriori ed interiori reclamano una originalità propria e conforme al ruolo. L'attore come uomo vivente ha in rapporto all'organismo, all'esteriore, all'espressione fisionomica, la sua originalità innata che è obbligato sia a cancellare per esprimere una passione generale o un tipo conosciuto, sia ad accordare con le figure fortemente individualizzate dal poeta e i diversi personaggi del suo ruolo » (Hegel).

Carlo Tamberlani

(VIVENTE)

Carlo Tamberlani, nato l'11 marzo 1899 a Salice Salentino (Lecce). Figlio d'arte iniziò la sua carriera a fianco ai genitori per poi passare sotto la direzione di Ettore Paladini e Virgilio Talli. Fu accanto a Virginia Reiter, Ruggero Ruggeri, ecc.

Primo attore con Alda Borelli nel 1920. Primo attore e Vice Direttore con Ermete Zacconi nel 1928-29. Ebbe formazioni in unione a Bella Starace Sainati, Luigi Cimara, ecc. Interprete di lavori al Teatro delle Arti negli anni 1939-1940, e attualmente primo attore con Emma Grammatica.

Nel campo cinematografico è stato l'interprete di vari film.

L'ATTORE COMICO E LE SUE RISORSE

I

Non si può ridere nè far ridere per forza: « il riso è la cosa più spontanea del mondo » ha scritto Francesco De Sanctis.

Ma perchè si ride? Le spiegazioni sulle cause del riso sono innumerevoli, giacchè innumerevoli sono i casi della vita che presentano aspetti risibili. Ma se le cause del riso sono molteplici e varie, le fonti del comico, i generi di comicità possono essere raggruppati e definiti in modo chiaro e preciso. Quanti sono i generi della comicità?

I CINQUE MODI DELLA COMICITÀ

Si possono classificare in cinque modi le categorie fondamentali di tale arte: comicità delle forme, del gesto e del movimento, delle azioni, dei motti, del carattere.

Poichè si vuole qui trattare solo del comico nella recitazione, ci occuperemo unicamente del campo teatrale, e particolarmente di quella comicità che scaturisce dall'attore nel realizzare i personaggi: per ve-

---

Da: *La Gazzetta del Popolo*, maggio 1939.

dere come le sintesi del comico lasciate dai grandi del passato e le definizioni tracciate dai contemporanei si ritrovino vive, precise, inalterate e attuate anche nel lavoro giornaliero dell'attore di oggi. Individuarle non è difficile, perchè i mezzi di comicità dell'attore sono evidenti e precisi. Da Shakespeare a Kant, da Cicerone a Pirandello, tutti i teorici e i tecnici della comicità si ritrovano d'accordo con le loro distinzioni riguardo alle battute comiche, alle pause, ai movimenti, ai suoni, agli aspetti di ogni attore.

Ogni epoca, è vero, ha la sua forma di comicità. Però soltanto i modi esteriori mutano: le leggi rimangono sempre le stesse. In quanto alle impronte generali che caratterizzano le epoche, si può dire che dai clichè della espressione comica dell'ottocento (che partiva sempre da una moltiplicazione delle espressioni e degli aspetti realistici) siamo passati nella maggior parte dei casi ad una assenza di espressione o rudi manifestazioni in antitesi violenta con la natura. Dallo stupore comico reso con le sopracciglia sollevate e distese, gli occhi sbarrati e la bocca contratta; dall'ammiccare furbesco espresso facendo l'occhietto e dall'atteggiamento del corpo, delle mani, della punta del piede, tutto in commento al significato (vedi Engel), siamo passati alla fisionomia statica stereotipata di Buster Keaton, Theo Lingen, dei De Filippo, o ad esprimere delle sensazioni soltanto con alcune parti del viso o del corpo, quindi a esteriorizzazioni parziali e perciò marionettistiche.

I nasi finti, il monocolo col laccio, le parrucche spelate, le ghette bianche i colletti altissimi, gli abiti, i panciotti, le cravatte eccentriche a colori sgargianti hanno ceduto il posto all'abito normale che non differenzia il personaggio comico da quello drammatico, o agli abiti larghi di Leo Slezak, all'abito nero di Charlot e al trucco a sezioni di Grock e dei clowns che, più che deformare, distruggono ogni più lontano riferimento all'umano, in una voluta colorazione antitetica fra gli aspetti e i colori dell'uomo e quelli delle *cose.*

Un residuo della comicità dell'abbigliamento lo ritroviamo, trasformato in un senso di gaiezza, quando in alcune commedie o film comici i personaggi indossano sotto lo smoking il panciotto bianco o mettono un fiore bianco all'occhiello del frack: Tyrone Power, nel suo ingresso come principe russo in *Hôtel Metropole.*

Altro residuo della comicità dell'abbigliamento è la *bombetta* di Harold Paulsen, il divertente attore della comicità di principe dei poveri, un po' simile a quella di Hans Albers e, qualche volta, del nostro Spadaro.

La *bombetta*, che è diventata simbolo del buffo gangster americano cinematografico, la ritroviamo in ogni film del genere tra i contrasti più caratteristici cogli abiti e gli atteggiamenti.

Nel contempo siamo passati dalla comicità procurata per mezzo del controsenso calcato ed evidente a quella dell'allusione appena accennata di Ruggero Ruggeri, Menjou e Kurt Goetz: dalle esuberanti espressioni vive del Vestri, di Novelli, di Sichel, di Tietke, alla dura grinta di Gandusio ugualmente viva, alla scoppiettante comicità di Falconi, di Hermann Thimig ed alla comicità di Rühmann, (un po' simile a quella del nostro Melnati), tutta fatta di gioia e di sorridente beatitudine; dalla tecnica di Antonio Petito, di Scarpetta, Ferravilla, Benini, Maldacea, Zago, a quella della grande caratterizzazione tipica di Petrolini e a quella di Viviani.

Ma l'espressione mutata non altera la legge che rimane sempre la stessa: la natura deformata o imprigionata illogicamente ci dà sempre, uguale senso di comicità.

La risata « sincrona » e quella a lenta maturazione

Per esaminare questa comicità dell'attore, tutta fatta, apparentemente di esteriorizzazione e di materializzazione, sarà bene raggruppare i vari aspetti caratteristici e particolari in due gruppi ben definiti, e cioè quello che realizza la comicità attraverso il suono, l'aspetto, il movimento (*bassa comicità* che deriva dal *fatto* materiale), e quello che è mosso dall'immagine interiore.

È facile osservare come tutta la comicità appartenente al primo gruppo sia la più esteriore e la meno interessante: tuttavia essa spesso ha il sopravvento sull'altra, dato il suo carattere d'immediatezza. Infatti la comicità della *smorfia* e quella del suono producono la risata quasi sincrona con la recitazione fonica; quella del concetto comico, al contrario, fa nascere la risata lentamente nel pubblico, come un suono che si avvicina, e cioè man mano che gli spettatori colgono l'atteggiamento comico interiore della parola.

Incominciamo dunque da questo genere di comicità esteriore per poi passare alle forme ed ai generi elaborati interiormente che in un certo senso rappresentano l'aristocrazia nell'arte della comicità.

Osserviamo pur tuttavia che questa non lodata *bassa comicità*, serve ed è indispensabile all'attore, in molti casi, per l'esteriorizzazione della stessa immagine comica interiore. Per esempio il suono comico,

la voce alterata e resa ridicola, rappresenta uno di questi mezzi. Così, alle deformazioni vocali di Gandusio, corrisponde sempre una visione interiore che egli ha dell'immagine comica. La deformazione della voce (parte esteriore) in lui non è fine a sè stessa.

Dai « miagolii » di Sergio Tofano alla balbuzie del pirandelliano « Barranco »

Ricorderò, a proposito della comicità della voce, l'attore Hans Moser, come pure la bella macchietta che, nell'epoca in cui ero con Virgilio Talli egli faceva fare a Sergio Tofano al primo atto di *Donna nuda.*

La caratterizzazione era tutta fatta di miagolii illogici, ma usati con tale caratteristica ironia e buon gusto da ottenere effetti comici sorprendenti, talchè essa balzava subito fra le parti più rilevanti e significative del lavoro, pure essendo minima.

Lo storpiamento dei vocaboli, le parole contraffatte, si ritrovano precipuamente nel teatro dialettale, ed è il confronto che il pubblico fa della parola storpiata con la parola nella sua integrità, quello che crea il comico. Di tali storpiature, Musco ne aveva delle graziosissime. Nel Varietà spesso sono pietose.

I tic, le smorfie, tutti i difetti del corpo, i movimenti contraffatti, *senza cattiveria,* sono risibili. È di questa natura la comicità che crea la balbuzie. Sciocca e volgarissima, se trattata grossolanamente, essa raggiunge per esempio, gustosissimi effetti nella figura di Barranco in *Ma non è una cosa seria* di Pirandello, che vari nostri caratteristi, quali Arturo Falconi, Armando Rossi, Pilotto, hanno interpretato in modo perfetto. Lo stesso Romanowski, unendo alla balbuzie un tono tranquillo ed una fine dizione, realizzò in Germania gustosamente *Giuochi al Castello.*

Le storpiature verbali di Petrolini e Musco

Anche la comicità che sgorga dallo storpiamento delle parole, rimane fra le più superficiali. Eppure, chissà se nel pubblico da un artista simpatico, molte volte entrano nel dominio pubblico. Che dire del « ti ha piaciato? » di Petrolini e di tutte le frasi di Musco dette fra il dialetto e l'italiano che, per anni tutti hanno ripetuto divertendocisi? E l'« attenti nelle voltate, moglie mia » del geloso *Sciur Pancrazi* di Ferravilla e il « colpito da pallottide » ugualmente suo? Non era di-

verso il fenomeno creato dalla frase: « Bitte sehr, mein gutes Kind » (ti prego, mio buon bambino) che, per anni, si è ripetuto a Berlino, perchè sentita pronunciare in modo caratteristico e in un berlinese storpiato da Max Adalbert. E il famosissimo « Schooooon » di Grock oppure l'espressione: « e tu non ti incibrii? » che la Galli dice con quel suo tono personalissimo? Tutto ciò fa parte di quelli che si chiamano *bischizzi*.

È dello stesso genere di comicità quella che per anni ha dato modo al salernitano Don Anselmo Tartaglia di divertire col suo storpiamento dei concetti; esempi: « Io so' stato inguacchiato buono »... (io sono stato 'nguiaito buono); « voglio sfonnà quarcosa a n'amico » (voglio sfucà quaccosa cu tico); « io stongo e' casa 'ncoppa a rotella » (... 'ncoppa a renella).

Quasi tutti i dialettali hanno sentito il bisogno di conservare nella voce il modo di esprimersi a tipo unico che si ripete. La voce che, per esempio in tutti i caratteri di Gilberto Govi ha assunto un simpatico suono chioccio e pappagallesco, che in Peppino De Filippo ha quello di una infantilità primitiva (il bambino stizzoso, inceppato, torbido nel concetto e che a fatica si esprime), che in Edoardo trova toni di lentezza attonita, fa scaturire la comicità, più che dalla parola, dal come la parola è detta. Viviani in ciò è meno maschera ed è più vicino ad un'arte universale, giacchè in ogni carattere egli è profondamente dissimile, non solo come spirito, ma anche come caratterizzazione esteriore: quindi meno *monotipo*. E questo anche attraverso quella sua voce fioca che, pure essendo apparentemente uguale, sa passare da un carattere all'altro in modo vario; ciò perchè non è una voce volutamente caratterizzata, tipica, ma naturalmente personale.

SICHEL NELLA PARTE DEL « DISTRATTO »

Tutto il varietà è molto basato su questo principio di caratterizzazione vocale tipica. Vedi il modo di esprimersi di Macario, Riento ed altri. Il teatro di prosa invece, nella normalità non coglie i suoi aspetti con tale caratterizzazione. La comicità superiore non sta, ripetiamo, in quel mondo di mezzi cercati dall'esterno, ma nella visione interiore, in quell'aspetto comico dell'immagine che l'attore vede, vaglia ed esprime. Infatti, raggiungeva una comicità superiore Sichel nel suo monologo: « Il viaggio da a... a... a ». In tale monologo egli creava il tipo dello smemorato. L'atteggiamento esteriore dello smemorato — aspetto attonito, grosse sopracciglia sollevate — era completato da certi toni sospen-

sivi, dal senso di vuoto che si formava dentro di lui, mentre diceva: « sono arrivato a... a... », e poi subitamente riprendeva con tono reciso: « poco importa ».

Dalla semplice battuta alle grandi parti di distratto, tutta la comicità della distrazione è appunto basata sulla meccanica di fissare l'attenzione su cose lontane o di fantasia, mentre esiste qualche cosa di concreto verso cui la nostra attenzione dovrebbe rivolgersi. Le risate che da anni gli attori ottengono per mezzo del fiammifero dimenticato fra le dita, risponde a questo principio: l'attenzione del personaggio, presa da ciò che egli dice, gli fa dimenticare il fatto reale rappresentato dal fiammifero acceso. Altro fenomeno di comico della distrazione è quando si agisce distrattamente in contraddizione con ciò che si dice. Tutte le battute dette ad alta voce imponendo di non gridare sono di questa natura.

Con questi pochi esempi, colti fra quelli più facilmente individuabili, è così chiuso il nostro rapido esame del primo gruppo dei modi esteriori dai quali scaturisce la comicità dell'attore.

II

Dalla comicità della parola, del suono, passiamo a quella dell'aspetto (abbigliamento compreso), del movimento e del gesto.

La comicità che scaturisce dalla incompatibilità fra l'individuo e un abbigliamento anacronistico è quella che si può notare quando le comparse ridono l'una dell'altra vedendosi vestite con abbigliamenti di altri tempi. Così Sergio Tofano, nel primo atto di *Inventiamo l'amore*, con eguale contrasto, entra in un salotto portando un vestito e un trucco perfettamente incompatibili coi personaggi che già sono in scena: crea della comicità col suo solo apparire. Così pure si fa con gli abbigliamenti la caricatura degli ambienti provinciali.

La comicità che dà l'espressione unica del viso è quella di Charlot, di Buster Keaton e in gran parte quella dei De Filippo, e deriva dalla rigidità dell'automatismo che *cristallizza* in una smorfia unica e definitiva le esteriorizzazioni dei sentimenti del personaggio, non facendoci attendere nulla oltre quelle poche contrazioni fissate.

Il terribile Gwymplaine di Victor Hugo

Ma per il comico dell'aspetto quale maggior descrizione di quella di Victor Hugo col suo terribile Gwymplaine? « L'arte antica metteva già sul frontespizio dei teatri della Grecia una faccia di bronzo che rideva. Quella faccia si chiamava la *commedia.* Pareva ridere, faceva ridere, ed era pensosa. Vi si condensava ed amalgamava tutta la parodia che mette campo nella saggezza; su quella fronte impassibile si assommavano le cure, i disinganni, i disgusti, i dolori e davano come lugubre totale l'allegria; un angolo della bocca era sollevato dalla beffa verso il genere umano e l'altro angolo dalla bestemmia verso gli Dei. A questo modello di sarcasmo gli uomini andavano a raffrontare l'esemplare di ironia che ciascuno ha in sè, e la folla che di continuo si mutava intorno a quel riso fisso, moriva dalle risa innanzi a quell'immobilità sepolcrale del ghigno. *Gwymplaine* era, a dir così, questa tetra maschera morta della commedia antica adattata ad un uomo vivo. Egli aveva sul collo quella testa infernale dell'ilarità implacabile. Qual soma per gli omeri di un uomo vivo, è il riso eterno! ».

Una comicità quasi analoga, in miniatura, è quella che consiste nel costruire la grimace, o smorfia, del riso e simultaneamente ricomporlo all'indifferenza. Questa comicità è molto adoperata, perchè si presta sia alla massima caricatura che ne fanno i dialettali, tipo Musco, sia all'impercettibile espressione convenzionale da salotto, che può fare Ruggeri, quando atteggia il viso nell'ascoltare con apparente interesse qualcuno o qualche cosa che gli è del tutto indifferente. Le espressioni furbesche della Merlini e gli atteggiamenti di Gandusio appartengono alla stessa specie di automatismo. Tali espressioni sono in questi attori ancora più evidenti quando, per esempio in un ambiente provinciale fanno, sorridenti la caricatura di un cerimoniale sul tipo delle *cerimonie vane e superflue* alla *tal maniera di persone un ghigno, ed alla cotale un riso,* di cui parla Giovanni Della Casa (*Galateo,* Capitolo XIII).

Lo scherzo della sedia con o senza rottura di stoviglie

L'altro automatismo che si ha nel ripetere un gesto, un atteggiamento che fanno parte di una formula prestabilita grave e solenne, procura comicità quando, passato lo scopo del gesto, esso viene ugualmente fatto. Così tutte le volte che con una cortesia da etichetta, in un ambiente ed in un clima borghesi, un uomo ostentatamente offre con sus-

siego il braccio ad una signora; così De Sanctis quando, nel *Figlio del miracolo,* faceva solennemente la guardia con l'ombrello portato come un fucile, alla camera dove finalmente erano entrati i due innamorati.

Anche le cadute fanno parte della meccanica del movimento. Oggi sono usate con molta misura. Tuttavia nel varietà si pratica ancora l'inciampo involontario che fa inginocchiare l'attore innanzi alla sua bella. Questa è acrobazia simile a quella della caduta classica della vecchia commedia, provocata dall'aver tolto in tempo e *ad arte* la sedia che l'attore crede di trovare al proprio posto. Essa era spesso completata, nelle farse, dal precipitare di tutte le stoviglie tirate già con la tovaglia, alla quale l'attore rimaneva aggrappato.

L'erede diretto di questa comicità della farsa e della vecchia commedia è ormai il cinema: senonchè sullo schermo tutte le vecchie cadute, gli spintoni, gli sgambetti, le smorfie e le caratterizzazioni di ogni genere sono state fissate e perfezionate in evidentissime meccaniche che si ripetono sempre con precisione, ma dalle quali il cinema sa trarre i suoi effetti. In particolare, per l'automatismo del movimento si ricorda Charlot in *Tempi Moderni* che a furia di ripetere il movimento delle viti, finisce col perdere ogni spontaneità umana e diventare una macchina, una cosa.

Anche il varietà ha ereditato molto di questa comicità da vecchio *lazzo* della commedia dell'arte e della pantomina latina. È nota la prodigiosa virtù comico-acrobatica della commedia dell'arte. Basti ricordare Tiberio Fiorillo (l'attore amato da Luigi XIV), che, nel vedere come il Re godesse alle sue capriole, una sera vi perseverò tanto che ne morì di polmonite, essendosi eccessivamente prodigato ed accalorato nella rappresentazione. La storia della comicità nel movimento delle maschere richiederebbe una lunga esposizione a parte. Basti qui accennare ai doppi passi di Arlecchino che facilmente si possono ancora vedere nelle riesumazioni delle commedie Goldoniane, ed anche al comicissimo *Zumpetiello* di Pulcinella accompagnato dal suo caratteristico *ueh* che la maschera usa per la esclamazione e l'atteggiamento di sorpresa.

Dalle contorsioni delle « macchiettiste » inglesi alla grazia e al brio della Dina Galli

Nel movimento spontaneo l'attore italiano ha veramente una priorità istintiva su tutti gli attori, e non solo nel movimento comico, ma

anche in quello drammatico. Vi sono cadute tragiche e drammatiiche di Zacconi, Ruggeri, De Sanctis, Chiantoni, Carini di una misura e di una potenza fino ad ora da nessun altro attore straniero raggiunta, anche se la pretesa meccanizzazione dello spettacolo ha creduto di poter inventare, col pretesto della precisione, cose più espressive. Creava contrasto l'atto di riverenza e, al tempo stesso, di vero spavento che, nell'inginocchiarsi, Sergio Tofano faceva nella parte di Bertoldo da lui creata con fine buon gusto in *Enrico IV* di Pirandello.

In certi casi la comicità esteriore ha nella donna qualche cosa che non ci piace completamente. Infatti tutti quei numeri di donne inglesi, macchiettiste, imitatrici che caratterizzano balli, tipi grotteschi, con sgambetti, contorsioni, boccacce, e suoni sgradevoli, non ci soddisfano interamente per quella parte di femminilità e di grazia che svanisce alla prima alterazione del viso o a quella delle linee del corpo. Pur divertendoci, ci lasciano, in fondo tristi. Si può ridere, come si rideva della vecchia Tricoin aggirantesi in mutande per il Ministero di Grazia e Giustizia, nella pochade *La Presidentessa,* solo perchè in questo caso la donna, per l'età e per l'aspetto, è decaduta dal suo rango.

Ecco perchè la caratterizzazione esteriore della donna deve assolutamente avere una misura, un garbo se si vuole contenerla in un limite estetico. La Dina Galli ha sempre conosciuto alla perfezione quest'arte della misura e, più che della misura, l'arte di trarre una maggiore personalissima grazia dagli atteggiamenti comici più spinti ed inverosimili. Basti ricordare il suo atteggiamento nell'alcova al primo atto della *Dame de Chez Maxime.* Questo dono le viene da una geniale e fine natura d'artista che le permette, a volte, anche di ironizzare con un atteggiamento se stessa più che il personaggio. Ad esempio, quando dice nell' *Allegra Mi-ci-fu*: « Mi salva la snellezza del mio corpo ». La frase è pronunziata unitamente ad un movimento della figura pieno d'ironia, ma al tempo stesso comico ed aggrazziato. Così pure rimane femminile nella sua comicità Elsa Merlini. Ricordo con quanto significato rispondeva *salute* alla lunga enumerazione di ciò che il sovrano mangia al mattino, nella commedia *Il Re.*

Tutte le volte che un piccolo uomo mingherlino si impettisce e risolutamente si rivolge a persona più forte di lui con aria esageratamente smargiassa, crea contrasto di comicità fra l'*essere ed il parere.* È di egual natura tutto l'atteggiamento del *Borghese gentiluomo.*

Le facezie dei clowns e il povero Sancio Pancia

Pascal, nella sproporzione fra ciò che si aspetta e ciò che si vede, trova il massimo della comicità. Un esempio per l'applicazione di questa regola nella comicità del movimento può essere dato da quelle scene mute che specie i clowns, dopo molta gesticolazione, come per dire infinite cose, terminano in tronco togliendosi il cappello, o quello in cui, dopo preparativi esagerati per giochi difficilissimi, essi risolvono l'esercizio nel modo più semplice ed infantile. L'esempio è identico nella recitazione. Ricordo infatti l'efficace uscita di scena di Luigi Cimara nella commedia *Do sopracutò* quando non sapendo che rispondere alla cantante che gli si offre, ed avendo cercato inutilmente una parola garbata, le fa un inchino e se ne va.

Anche ci fa ridere la descrizione del Cervantes nella scena di Sancio Pancia, quando il povero servo è buttato sopra una coperta e sballottato come un pallone. È ciò che avviene quando in una scena due personaggi prendono un terzo a dimostrazione delle loro ragioni e se lo passano violentemente dall'uno all'altro. Così accade pure in tutte le scene dove due donne tradite da un medesimo uomo gli rinfacciano le sue colpe ed egli le ascolta entrambe passivamente. Dopo le prime parole, i primi sballottamenti, egli diventa una cosa nelle loro mani.

Per un altro genere di comicità data dal movimento ricordo *L'Androclo e il Leone* di Shaw, visto al « Deutsches Theater » di Berlino. Heinz Hilpert ha saputo creare con le movenze e gli atteggiamenti del leone interpretato dall'attore Hans Albin, tutto un comico contrasto spassosissimo, realizzato attraverso l'anacronistico giuoco della bestia che compie atti logici, spesso ironici, e quindi guidati dal raziocinio. È di questa comicità, unita a quella dei suoi grotteschi, la comicità dei cartoni animati del Disney.

L'ira di Serse

Si può ottenere comicità anche dalla collera che si accanisce contro le cose. La collera, in generale, è un sentimento che si manifesta contro « essere pensanti », contro persone, « meno naturale contro animali, i quali nè offender possono nè spezzare, ma danneggiare solo ». Quindi è ridicolo riversare la collera su cose inanimate. Serse che fa flagellare

il mare è ridicolo quanto Don Chisciotte che sfoga la sua ira contro le cose e quanto colui che tira un calcio alla porta dove ha picchiato la testa. Questo giuoco ripetuto per varie volte, quando l'accanimento dell'uomo è sempre sopraffatto dall'immutabilità delle cose, produce la meccanica della comicità data dalla *natura che si giuoca dell'uomo.* È il giuoco della porta creato a Berlino alla Komische Oper da Fritz Wende, in *Kleiner Man Ganz Gross;* è quello delle due mezze giare creato da Tatiana Pavlova in *La Giara* di Pirandello.

Rientra nella categoria della comicità del movimento anche l'antico soggetto delle *mani in croce* consistente nel dare prima la destra ad una persona, che la trattiene nella sua, e, sopraggiungendo una seconda persona, di dare a questa la sinistra, restando con le braccia in croce. Anche qui è la meccanica che trasforma una parte del corpo umano vivente, la mano sinistra, in cosa inanimata.

I tic, le smorfie, danno comicità perchè, nell'automatismo che notiamo nel movimento ripetuto, si ha la sensazione della perdita della volontà, e quindi della personalità dell'individuo. Eguale movimento si ha quando l'interlocutore rimane estraneo alla logica di un discorso. La comicità è provocata, come spiega Shopenauer, dal « vedere la ragione, questa eterna ed importuna reggente, presa in fallo e convinta di impotenza ».

Il contadino e l'ubriaco sulla scena

La comicità del contadino e dell'ubriaco, difficilissime se si vogliano rendere in modo non stereotipato o dilettantesco, come quello che un tempo abbondava nelle farse, oggi la ritroviamo raramente nella commedia. Alfredo Sainati, in *La morgue,* raggiungeva in essa uno stile ed un'espressione veramente superiore. Per tutto un atto, fermo, seduto su un panchetto, sapeva trovare gli aspetti più vari, con un lavoro di tecnica realmente eccezionale. La caratterizzazione di questi aspetti esteriori è, nel repertorio moderno, talmente leggera da non essere il motivo fondamentale della comicità, perchè la vis comica è affidata ad altri moti e queste caratterizzazioni esteriori sono puramente complementari. Non così nel teatro latino ed in Aristofane, dove occorreva raggiungere l'unione dei due elementi. La grande comicità delle *Maschere* si basava appunto su i due principi.

Si pensa spesso che il teatro dialettale di oggi, abbia un allacciamento con quello delle maschere, per il carattere comune rappresen-

tato dal dialetto, senza considerare il modo col quale questo dialetto era recitato. I caratteri delle maschere, il loro modo di esprimersi (non le meccaniche, intendiamoci) erano una costruzione della quale non è rimasta traccia nella tecnica strettamente realistica della recitazione dialettale moderna. Il solo allacciamento che può esserci col teatro dialettale di oggi, è quello da farsi col teatro borghese verista. Tutta la sovrastruttura irreale della maschera, essenza puramente di fantasia, può renderla oggi la lingua assai più che il dialetto. Bene inteso, non sarà possibile sentir parlare un Arlecchino in italiano (e in questo caso bisognerà ricalcare i vecchi motivi), ma con ciò si vuole chiarire che il clima e la tecnica del dialetto moderno, hanno meno possibilità dell'italiano di raggiungere tali espressioni lontane dal reale quando trattano il repertorio e i fatti contemporanei.

« Ricucite tutto »

Con la comicità dei *Fratelli Castiglioni* di Colantuoni si può mettere in relazione l'esempio noto della comicità delle cose, spiegando come da una lettera che è di capitale importanza per certi personaggi si possa trarre elemento di comicità rendendola irreperibile e creando su questo motivo incidenti sempre più gravi e inattesi.

Analogo movimento di comicità ha la commedia in dialetto *Die Etapen hase* data al Lessing Theater di Berlino. Il motivo che muove l'intreccio di questa commedia, le complicazioni e gli imprevisti sono tratti dal dubbio, che, al posto di un coniglio, un gruppo di soldati abbia mangiato un gatto. La commedia si vale inoltre di una certa abbondanza di frasi grasse, consentite dal dialetto e che aumenta e varia così la comicità con motivi immediati di cui le commedie non dialettali spesso non possono valersi.

Era anche comicità che veniva dalle cose la divertentissima farsa che faceva Alfredo Sainati, *L'operazione del Dr. Le Verdier* dove tutto l'interesse del gioco scenico era basato sulla ricerca delle pinze che il dottore presumeva di aver dimenticato nel corpo degli operati, per poi concludere col comico: « Ricucite tutto, le ho ritrovate nella zuccheriera ».

III

L'immagine comica, più della drammatica, è affidata per la sua efficacia esclusivamente alla espressione che ne dà l'attore. A seconda delle possibilità di quest'ultimo, la parola ha maggiore o minor brio. Di talune immagini, infatti, egli dovrà, coi propri mezzi espressivi solamente far ben notare l'originalità; ad altre immagini dovrà sovrapporre le proprie doti di espressione; altre trattarle con mano violenta, altre ancora velarle per non incorrere nell'eccessivo e nella volgarità. Insomma l'arte della comicità è uno scorrere, un incidere, un materializzarsi a volte e a volte un idealizzarsi, pronto e sicuro.

Alcune forme di comicità non riguardano l'attore, come espressione propria; lo spirito, per esempio, è cosa che non lo concerne, se non in quel lato particolare che è il *brio*. Invece può riguardarlo l'umorismo cioè l'*umore* che, come osserva il critico de Sanctis, è una forma artistica che ha per suo significato la distruzione del limite con la coscienza di essa distruzione. Quest'altro suo rilievo, sebbene si riferisca da altre considerazioni, chiarirà meglio il concetto: « non vi è più si, senza il suo no dirimpetto. Non affermazioni che non trovi di rincontro la sua negazione ». L'umore, che è di natura descrittiva, ha per sua essenza la contraddizione fra ciò che è e ciò che dovrebbe essere. Sotto questo aspetto, anche per l'attore esiste l'*umore* col suo doppio lavoro di costruire con una máno e disfare con l'altra, unendo ironia e patetico, la scaltrezza con l'innocenza, il sarcasmo con la bontà, la caricatura con la schiettezza, ecc.

Le facezie di Cicerone

Anche l'antica comicità della *facezia,* arma terribile, nelle mani di Cicerone (della quale spesso abusava, si dice, non sempre divertendo gli ascoltatori), riguarda l'attore, specialmente nello spirito del repertorio moderno.

Il motto di spirito e la boutade francese sono di questa natura e l'attore dovrà dirle con un tono di voce, un volto, un ritmo ed un atteggiamento adeguati all'obbiettivo che si propone. In questa tecnica il greco Demostene pare fosse inferiore al latino Cicerone.

Le leggi del comico ogni attore ce le può dimostrare. Egli le conosce perchè sa che se vuole raggiungere una data espressione di comi-

cità, deve usarle e rispettarle; ma i mezzi ne sono tanto chiari che la faciloneria spesso se ne impossessa con risultati di pessimo gusto. Queste meccaniche sono precise e debbono trasmettere al pubblico quella particolare visione comica colta dall'autore e dall'attore non già espressa con formule fredde e automatiche, ma ricreata attraverso gli aspetti risibili della vita e dell'umanità. Dice ancora De Sanctis: « finchè si avrà plebe, avremo una fonte inesauribile di ridicolo. Questo eterno fanciullo è l'inconscia parodia dei più gravi avvenimenti in mezzo a cui si trova senza saper come ».

Vi è la comicità del fatto materiale che prende il sopravvento su quello morale. Se ne può ricavare un chiaro esempio dalla scena del secondo atto di *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello; Bella Starace, che interpretava la parte della caratterista, metteva in netta evidenza il contrasto fra il suo proposito di vedere allegre le figlie, di farle cantare, ed il suo dolor di denti e le sue preghiere a San Gennaro. In questo caso è l'anima contrariata dai bisogni del corpo.

NAPOLEONE E LA REGINA DI PRUSSIA

Nel tragico, qualsiasi richiamo dei personaggi eroici alla materialità tramuta il tragico in comico. È noto che Napoleone, per far cambiare tono alla Regina di Prussia, che dopo la battaglia di Iena lo aveva accolto con le patetiche parole: « Sire, giustizia! » la pregò di sedere, convinto che nulla spezzi meglio una scena tragica che il sedersi. Si passa subito alla commedia. Così pure Petrucchio, in *La bisbetica domata* di Shakespeare, dice: « Sedetevi accanto a me » per rompere il clima di concitazione, di passione creato dalle battute: « Andate a chiederlo al diavolo » di Catina e dal suo « Vi andremo insieme ».

Si ha il comico anche passando dall'attesa di qualche cosa di piacevole all'enunciazione di una idea che di piacevole non ha nulla. Nei *Fratelli Castiglioni* Petrolini, alla domanda della zia sul testamento: « E per me che cosa c'è? », « Per te » rispondeva « c'è il morbillo ».

La comicità che viene dal famoso diavolo di Bergson che esce dalla scatola e che via via è schiacciato, rinchiuso, e salta sempre più in alto, è quella sulla quale è basata anche tutta la comicità della vecchia pochade. È il conflitto di due ostinazioni: un sentimento complesso che si ritira come una molla ed un'idea che torna sempre di nuovo a comprimere il sentimento. Così è di tutte le uscite di Bienassy in *La Presidentessa*, quando ogni volta gli si fa rifare il decreto, mentre vorrebbe

consegnarlo e partire per raggiungere la moglie che l'attende. È questa una delle meccaniche più sicure e che meno fanno notare l'artificio del comico, perchè esso è strettamente legato all'azione. Nel sentire *Quel povero ragazzo* dai De Filippo, ho notato come la comicità esteriore della finta disperazione per la partenza del giovane e le gustose variazioni sul motivo della caratterizzazione *tipica* cedessero subito il posto al motivo fondamentale del diavolo compresso nella scatola: i tanti espedienti per liberarsi dell'amante frustrati e compressi dal solito coperchio: l'amante che lo segue dovunque.

Alfredo Sainati nell' « Invito a pranzo »

È la stessa meccanica che fa ripetere quasi automaticamente per molte volte nell'*Invito a pranzo*, la divertente farsa di Novelli, che faceva Alfredo Sainati: « Non mi piace la minestra col pepolino » « Mangiala »; è la stessa ancora nel primo atto di *Tobia e la mosca* quando il padre vuol dormire e, ad ogni sua azione in questo senso, ne risponde un'altra della ragazza che lo sveglia. Così avviene nel *Bugiardo* di Goldoni, nella famosa scena della lettura della lettera, fra Lelio e Rosaura. Ad ogni azione di Rosaura risponde una bugia di Lelio.

Per la trasformazione dell'idea nell'immagine (che risponde al principio risibile della persona che diventa una cosa) è dimostrativa la battuta di Ruggeri nel *Bosco sacro* al sentire della grossezza di una donna: « Troppo per una donna sola ». Nella battuta l'immagine della donna ha perduto il suo valore umano per assumere quello di cosa nella valutazione di peso che egli ne fa. Così pure in senso contrario, quando della cosa si fa un'immagine umana. Nel medesimo *Bosco sacro* Ruggeri domanda: « Che cosa è questo? » « Il mio romanzo » dice la romanziera. « No, sono io » risponde.

Le « punte » e le « brocchette » di Petrolini

Come saggio di assurdo della frase stereotipata valga il vecchio, e pessimo, *soggetto* di Moulinet nel *Padrone delle Ferriere*, quando, per fare gli auguri alla sposa, egli dice: « Cento di questi giorni ». Prudhomme porta un altro esempio: « Questa sciabola è il più bel giorno della mia vita ». Così pure Oronzo E. Marginati nel *Come ti erudisco il pupo* scrive: « Ti ariduco come un onor di capitano, ossia bandiera vecchia ».

Una delle barzellette di Petrolini era la seguente. Un signore entra in un negozio e domanda: « Avete punte? ». « Punte », risponde il commesso. Nel raccontare il bisticcio, al posto della parola « Punte » metteva « Brocchette ». Ne sorgeva così la illogicità e quindi la comicità del dialogo. In questo aneddoto sul bisticcio delle parole punte e brocchette, oltre il gioco sulla diversità del significato esisteva un'immagine comica data dalle parole stesse: « Punte » che è astratta, e « Brocchette » che riportava ad una realtà materiale.

Nel rifiuto di Ruggeri nel *Marchese di Priola,* al secondo atto, quando la donna si offre a lui, dopo che egli le si è dimostrato tenero ed appassionato, c'è, oltre a una meccanica di sproporzione fra ciò che la donna attende e ciò che egli le dice, tutta la struttura del contrasto ironico tra le parole rispettose ed il disprezzo, tra la forma di doverosa rinunzia e lo scherno. Quindi, più che comica, la scena è ironica e, in fondo, cattiva.

Molte volte è stato detto: « il maggior nemico del riso è l'emozione ». E qualsiasi attore vi dirà che certe battute, specie quelle che si valgono della meccanica dell'improvviso, debbono essere precedute da quella pausa che, secondo la teoria di Kant *anestetizza* l'animo di chi ascolta.

Come Cimara detta la lettera di congedo per l'amante

In *L'uomo del piacere* Luigi Cimara, nel dettare la lettera di congedo per l'amante alla piccola artista che è venuta ad offrirsi a lui, crea un seguirsi perfetto di tutte le meccaniche indispensabili alla comicità di quella battuta. Tra queste meccaniche è la pausa *anestetizzatrice.* Infatti le parole della lettera sono: « Amore mio, tutto passa. Arrivederci e grazie ». Cimara le detta così: Nell'« amore mio, tutto passa », egli prepara l'ascoltatore ad un clima sentimentale e tenero; poi, con una pausa, mette il pubblico in condizione di calma e di uniformità, ottenuta la quale, passa velocemente ad attuare la legge della discordanza tra ciò che si è promesso e ciò che si ha con la frase di banale commiato: « arrivederci e grazie », aggiungendo al tempo stesso la meccanica della scarica improvvisa che produce il solletico, quindi la risata, attraverso un tono netto, chiaro e rapido della voce. S'intende che il tutto è reso tanto vivo, tanto spontaneo e con tanto buon gusto da non farne avvertire il meccanismo. Quindi è necessario chiarire che gli effetti raggiunti da questi artisti sono dovuti non ad una fredda routine,

non ad una maniera che il cervello crea freddamente, ma all'unione del sentimento con l'intelletto.

Per la pausa e l'*improvviso* basti una delle ultime interpretazioni di Dina Galli, *L'allegra Mi-ci-fu*, quando dice: « Non si muore di fame... ma è meglio mangiare ».

La risposta del garzone

L'aspetto di una cosa, per esser comico, deve balzare repentino innanzi alla nostra immaginazione: deve starci tutto davanti per virtù di somiglianze e di contrasti inaspettati, non uscire fuori a pezzi e bocconi da una dissertazione. Darwing dice: « Onde la sensazione del solletico esista, bisogna che il contatto giunga inatteso ». Pare che una cosa inaspettata, una idea repentina e bizzarra la quale si getti traverso un corso ordinato di pensieri, costituisca un notevole elemento nelle cause del riso.

Per le condizioni ambientali del comico è interessantissima la classica definizione « un signore racconta in un vagone ferroviario delle barzellette: colui che non fa parte del gruppo che ascolta, pur sentendo ciò che egli dice, non ride ». A questo proposito era significativa la trovata di Petrolini, quando il garzone, a chi gli domanda perchè non ride della barzelletta del principale, risponde: « Che me ne frega! Io vado via alla fine del mese ». Il garzone non solo ci dice che tanto lui quanto gli altri commessi hanno sempre riso per convenienza alle scempiaggini del padrone, ma anche che egli è ormai distaccato, isolato spiritualmente dal clima degli altri compagni, come colui che, nell'episodio sopracitato, è lontano dalla comitiva che partecipa e si interessa alle barzellette del viaggiatore nel vagone ferroviario.

Luigi Pirandello

(1867-1937)

Uno dei maggiori scrittori contemporanei e non solo d'Italia. I Saggi, recentemente raccolti da Manlio Lo Vecchio Musti (Milano, Mondadori), da cui il seguente capitolo è stato tratto, presentano un aspetto assai interessante della sua attività quasi del tutto ignoto al grande pubblico.

Il Lo Musti ha edito una completa Bibliografia delle opere del Pirandello (Milano, Mondadori).

Tra i saggi più importanti sull'opera pirandelliana citiamo R. SERRA: *Le lettere,* Roma 1920; A. TILGHER: *Studi sul Teatro contemporaneo,* Roma, 1923; L. RUSSO: *I Narratori,* Roma, 1923; W. STARKE: *Luigi Pirandello,* New York, 1927; B. CROCE: *Luigi Pirandello,* in « La Critica » 1935.

ILLUSTRATORI, ATTORI E TRADUTTORI

Venne di moda qualche tempo fa, in Francia, d'illustrare per mezzo della fotografia, certi romanzi e novelle, esemplari d'un così detto realismo, che avrebbe voluto restringer l'arte all'imitazione pura e semplice della natura. Ora per siffatte opere, che non avevano altra ambizione se non d'apparire una fotografia della vita contemporanea, si poteva dire certamente acconcia quella specie d'illustrazione, con la macchinetta.

Ricordo in *Notre Coeur* del Maupassant il romanziere Lamarthe: « armé d'un oeil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique ».

Sotto il personaggio Lamarthe si nascondeva in quel romanzo lo stesso Maupassant, a cui — com'è noto — il Fluabert aveva dato per ricetta questa massima: *Ben guardare!* — in cui, a suo credere, consisteva la salute dell'arte.

— Và a far due passi, e mi riferirai in cento righi ciò che avrai veduto.

Ma intanto il Flaubert, poi, quanto il Maupassant, insigni artisti, non riuscirono — a dispetto della teoria — due fotografi; non solo,

ma il primo non riuscì neppure un vero naturalista. La differenza tra natura ed arte, costituita appunto dalla modificazione che l'arte imprime alla natura, è evidentissima infatti in quel disdegno ironico del Flaubert per la mediocre realtà da lui presa a descrivere per sistema e odiata per istinto; ed è anche evidentissima nel proponimento del Maupassant d'opporre costantemente l'istinto sicuro e fermo alla ragione incerta e vacillante, mostrando la bestialità stessa come il fondo del nostro essere, fondo solido che da solo può mantenersi contro i capricci dell'immaginazione e gli errori dell'intelletto.

Pittori, dunque — se mai — non fotografi; e pittori non al modo con cui l'intendeva Biagio Pascal, il quale, riferendosi evidentemente a un concetto già espresso da Aristotile nella *Poetica* e ripetuto poi da tanti altri, non tenendo conto della rifrazione degli oggetti nello spirito dell'artista, e credendo che la pittura non avesse altro scopo che quello d'attirare l'ammirazione « pour la ressemblance des choses dont nous n'admirons pas les originaux », esclamava: — Che vanità la pittura! Ritorniamo alla illustrazione.

Se ne fa oggi un grandissimo sfoggio, e non solo nei libri, nelle rassegne, nei giornali, ma da per tutto: anche — e sia detto di passata — nella musica.

Il musicista che prende un dramma, o un drammacciò, ma compiuto in ogni sua parte (« La Tosca », poniamo, e la « Fedora ») e l'incornicia e lo fregia di commenti orchestrali, applicandovi qua e là qualche vignetta melodica, non fa forse in un altro campo l'illustratore anche lui?

Si sa che il libretto d'un melodramma, a rigore, dovrebbe essere quasi inintelligibile alla lettura, apparir monco o smezzato come opera d'arte; dovrebbe cioè lasciar sospeso, insoddisfatto il lettore, col desiderio vivo di un'altra parte, non ascitizia, ma sostanziale: la musica, che, unita e fusa con esso, dovrebbe formare l'opera d'arte intera: il melodramma.

Chi musica *Tosca* o *Fedora* mostra di non intendere, o di non voler intendere che cosa sia o debba essere un melodramma, per la semplicissima ragione che la musica in tali drammi, comunque sia compiuti, rappresenta non solo un contorno superfluo e ozioso, ma — nel senso classico della parola — una contaminazione indegna.

Com'è inversamente, a mio modo di vedere, non dico la vignetta fotografica, ma anche quella artistica in un libro di poesia.

Che se quella — la musica — offende perchè pone il sentimento vago, che è proprio delle sue forme e de' suoi modi, tra le idee e le rappresentazioni precise d'un dramma realistico; la vignetta offende perchè determina troppo e quasi irrigidisce in un'espressione troppo precisa le immagini del poeta, quando non le falsi.

È il problema estetico posto già da tanto tempo e risolto dal Lessing contro le idee dello Spencer sulla stretta unione di poesia e pittura presso gli antichi, e del conte di Caylus, il quale giudicava di maggiore o minor valore una poesia secondo che potesse o no essere da un pittore tradotta in quadri: problema estetico che il Croce a torto, credendo che il raffronto tra il fatto estetico, ossia la visione artistica, e il fatto fisico, ossia l'istrumento che serve d'aiuto per la riproduzione, sia puramente estrinseco, dichiara inesistente.

Ora per me, in arte, ciò che il Croce chiama attività teoretica è men che niente se il fatto estetico non è integrato dall'attività pratica divenuta tutt'uno con esso; nè i mezzi comunicativi della rappresentazione estetica (parola, suoni musicali, colori, ecc.) e la tecnica hanno un rapporto estrinseco col fatto estetico interno; ma sono anzi, in arte, il fatto estetico stesso, nè un solo fatto estetico, ma questo o quel fatto estetico.

Per me, la tecnica, insomma, è l'attività stessa spirituale che man mano si libera in movimenti che la traducono in un linguaggio d'apparenze; la tecnica è il libero, spontaneo e immediato movimento della forma. Dallo spirito del pittore il quadro discende nelle dita di lui, le muove, e non cessa d'agire se non quando esso si è riflesso sulla tela.

L'esecuzione, insomma, è la concezione stessa, viva, in atto. All'ispirazione dell'artista non succede il lavoro a freddo dell'artigiano. Si tratta di creare una realtà che, come l'immagine stessa che vive nello spirito dell'artista, sia ad un tempo, materiale e spirituale: un'apparenza che sia l'immagine, ma divenuta sensibile. Ora questo non potrebbe avvenire se l'immagine stessa non tendesse spontaneamente a trasformarsi nel movimento che dovrà effettuarla. L'attività pratica, la tecnica, il lavoro devono essere spontanei e quasi incoscienti. La scienza acquisita non può essere usata per mezzo della riflessione; la tecnica dev'essere divenuta nell'artista un istinto. E creare appunto in sè questo istinto mobile e sicuro, questa specie di fatalità che, sotto l'azione del desiderio, faccia rispondere all'immagine il movimento

che l'esprima; appropriarsi il linguaggio tecnico dell'arte fino a parlarlo naturalmente, è la prima condizione dell'artista vero.

In questo senso devono essere intesi nell'arte l'attività pratica, la tecnica, i mezzi comunicativi della rappresentazione, il fatto fisico in rapporto al fatto estetico, la cui unità non si salva ma si compromette, vedendo due fatti dove invece non è che un fatto solo. E s'intenderà allora facilmente che questo fatto estetico non può essere uno, uguale per tutte le arti; che la diversità esteriore nelle varie arti implica che sia diverso anche il fatto interiore. Un artista non è fatto dal caso o dall'attività pratica, come il Croce la intende, pittore o musico o poeta. Chi da un paesaggio coglie un'impressione piuttosto che un'immagine: chi più che visioni precise ha forme vaghe, ma tuttavia l'anima commossa da profondi sentimenti, trova nella musica il suo linguaggio naturale. Il pensiero del pittore è una visione; la logica del pittore è, per così dire, il giuoco espressivo d'una luce che ora splende or s'attenua, e i suoi sentimenti hanno un colore, una forma, o meglio, il colore e la forma sono per lui sentimenti.

E veramente il poeta è meno limitato del pittore e meno libero del musico. Senza dubbio avviene talvolta — e ne abbiamo tanti esempi — che uno scrittore d'immaginazione pittorica veda più che non pensi, e che un pittore filosofo pensi invece di vedere. Lo scrittore stempera in dieci pagine quel che dovrebbe essere raccolto in uno sguardo; il pittore sovrappone le proprie idee successive in un'immagine che si divide come l'atto dallo spirito che l'ha concepita. Nei due casi il quadro avrà bisogno d'un commentario: quello del pittore per essere compreso, quello dello scrittore per esser veduto.

Quando il Lessing, nel *Laocoonte* segnò i limiti fra pittura e poesia, egli insomma non agitò se non una questione di tecnica; nè si può dire che avesse torto. La tecnica della pittura, ch'è rappresentazione di un *momento* nello spazio, esclude perciò qualunque successione di tempo: per legge fisica, noi possiamo vedere a un tempo due aspetti diversi di una cosa medesima. Così la tecnica della poesia, ch'è rappresentazione di più momenti consecutivi nel tempo, esclude invece l'indugio soverchio sui particolari di ciascun momento: per legge psichica, noi non possiamo cogliere l'immagine unica e intera di cose evocate in momenti diversi. Quanto più subitanea è la percezione sensibile della cosa, tanto più sarà vietato al poeta di sminuzzarla nelle sue parti; l'opera d'arte non è percezione, ma è regolata dai risultati

sperimentali di questa: ora una percezione sola e sintetica non può frangersi in più sensazioni tarde, analitiche, improprie. Codesto sarebbe un decomporre la concreta unità della percezione in un sistema di sensazioni: l'individuo verrebbe espresso non già psicologicamente, ma logicamente. È lecito al poeta di rappresentare successive percezioni nel tempo; non gli è lecito descrivere i particolari d'una visione istantanea nello spazio. Per questo i ritratti per connotati d'uomo o di donna, le prolisse descrizioni di natura viva e di natura morta, che piacquero al Zola, i travasamenti in versi del contenuto di quadri celebri e altrettali esercitazioni da perdigiorno non sono punto poesia. Ma, si dirà, come dovrebbe dunque un poeta rappresentare una sua intuizione di bellezza, una donna, un giardino, il mare in tempesta, il firmamento stellato, e via dicendo? Come, non si può dire: ci son norme per la critica dell'espressione, non per la produzione di questa: solo bisogna che il poeta non faccia contro alla tecnica dell'arte sua. E basterà ricordare il modo come Dante rappresenta la bellezza di Beatrice, o citare il vecchio ma sempre significativo esempio d'Omero, che non descrive altrimenti la bellezza di Elena che nello stupore dei vecchioni di Troia al passaggio della donna fatale.

Da tutto ciò risulta evidente che la pittura è più limitata della poesia; e che perciò un illustratore, per quanto interpreti bene il sentimento del poeta non riuscirà mai, per la natura stessa della sua arte, a rendere quel che vi è di fluttuante nell'espressione poetica.

Il sentimento reso visibile, rappreso per così dire nei contorni del disegno, diventa piuttosto sensazione. Le immagini del poeta, fissate, avventano.

Questo ripeto, quando l'illustratore non falsi, cioè non interpreti male l'immagine espressa dal poeta. E l'interpretazione fedele è così difficile, per non dire impossibile! Più l'artista è valente, più vede ed esprime in un modo suo proprio e particolare! Tre pittori messi nelle stesse condizioni di luce e d'ambiente, a ritrarre qualcuno lì dinanzi a loro, vivo e spirante, fanno tre ritratti differenti: immaginiamoci che faranno d'una figura ideale, d'una scena finta in un libro! Può dirlo chi ha avuto la ventura di vedere pubblicato un suo romanzo o una sua novella in qualche rivista illustrata.

E per un altro verso e in un altro campo, dell'impossibilità, o quasi, d'una fedele interpretazione può dire chi ha scritto e scrive per il teatro. Perchè, nell'arte drammatica, che cos'è la scena se non una

grande vignetta viva, in azione? Che cosa sono i comici se non illustratori anche loro?

Ma illustratori necessari, qui, purtroppo.

* * *

Quando leggiamo un romanzo o una novella, c'ingegniamo di raffigurarci i personaggi e le scene come a mano a mano ce li descrive e ce li rappresenta l'autore. Ora supponiamo per un momento che questi personaggi, a un tratto, per un prodigio, balzino dal libro vivi innanzi a noi, nella nostra stanza, e si mettano a parlare con la loro voce e a muoversi e a compiere la loro azione senza più il sostegno descrittivo o narrativo del libro.

Nessuno stupore! Questo prodigio appunto compie l'arte drammatica.

Ricordate la bella romanza fantastica di Arrigo Heine su *Jufrè Rudel e Melisenda?*

« Nel castello di Blaya tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un sussurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovatore e le dame scuotono le addormentate membra di fantasime, scendono dalla parete e passeggiano su e giù per la sala ».

Qua il prodigio è operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato. I sommi tragedi greci lo avevano operato, spirando una possente anima lirica nelle grandiose figure del magnifico arazzo dell'epopea e delle antiche leggende elleniche. Lo operò poi lo Shakespeare staccando dalla storia romana e dalla inglese le figure più tragiche e complesse e alte e staccandone da ingegnosi orditi di novelle italiane.

Ma perchè dalle pagine scritte i personaggi balzino vivi e semoventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può esser che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che nascono quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole.

Il fenomeno più elementare che si trova in fondo all'esecuzione d'ogni opera d'arte è questo: un'immagine (cioè quella specie di es-

sere immateriale e pur vivente, che l'artista ha concepito e sviluppato con l'attività creatrice dello spirito) un'immagine, che tende a divenire — come abbiamo detto — il movimento che la effettui, la renda reale, all'esterno, fuori dell'artista. L'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione e soltanto per virtù di essa, per un movimento non provocato industriosamente, ma libero, cioè promosso dall'immagine stessa, che vuol liberarsi, tradursi in realtà e vivere. Si tratta di creare, abbiamo detto, una realtà che, come l'immagine, sia a un tempo materiale e spirituale, un'apparenza che sia l'immagine ma divenuta sensibile. Al complesso delle immagini organate nella concezione artistica dovrà rispondere per ciò un complesso di movimenti organati, combinati secondo gli stessi rapporti e tendenti a creare un'apparenza che, senza alterare i caratteri proprii dell'immagine, senza infrangere minimamente l'armonia spirituale di essa, la faccia entrare nel mondo reale. Nell'esecuzione si dovrebbero dunque trovare tutti i caratteri della concezione.

Può avvenir questo nell'arte drammatica?

Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore.

Questa, come è noto, è per l'arte drammatica una soggezione inovviabile.

Come l'autore, per fare opera viva, deve immedesimarsi con la sua creatura, fino a sentirla com'essa sente sè stessa, a volerla com'essa vuole sè stessa; così, e non altrimenti, se fosse possibile, dovrebbe fare l'attore.

Ma anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura stessa dell'attore, per esempio. A questo inconveniente si ripara, almeno in parte, con la truccatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anzichè una vera incarnazione.

E quella stessa ingrata sorpresa che proviamo leggendo un libro illustrato, nel veder raffigurato dall'illustratore nella vignetta in un modo affatto diverso da quello che ci eravamo immaginato qualche personaggio o qualche scena, deve provar senza dubbio un autore drammatico nel veder rappresentato dagli attori in teatro il suo dramma.

Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto.

Se potesse avverarsi il prodigio a cui ho accennato più su, se cioè noi potessimo vedere, leggendo qualche romanzo, balzar vivi dal libro innanzi a noi i personaggi, e li vedessimo non già come noi ce li eravamo immaginati, ma come li ha raffigurati l'illustratore nella vignetta che ci ha procurato sorpresa, noi soffriremmo certamente come per una sopraffazione, come per un incubo nel sonno, ci ribelleremmo, grideremmo:

— No! Così no! così no!

Ebbene, quante volte un povero autore drammatico, assistendo alle prove di un suo lavoro, non gridò allo stesso modo: — No, così no! — torcendosi come a un supplizio, per il dispetto, per la rabbia, per il dolore di non veder rispondere la traduzione in realtà materiale, che dev'essere per forza altrui, alla concezione e a quell'esecuzione ideale che son sue, tutte sue?

Ma allora, al richiamo dell'autore, soffre l'attore dal canto suo, l'attore che vede e sente altrimenti e considera a sua volta come una sopraffazione, come un incubo, la volontà e la visione dell'autore. Perchè l'attore, se non vuole (nè può volerlo) che le parole scritte del dramma gli escano dalla bocca come da un portavoce o da un fonografo, bisogna che riconcepisca il personaggio, lo concepisca cioè a sua volta per conto suo; bisogna che l'immagine già espressa torni ad organarsi in lui e tenda a divenire il movimento che la effettui e la renda reale su la scena. Anche per lui, insomma, l'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione, e soltanto per virtù di essa, per movimenti cioè promossi dall'immagine stessa, viva e attiva non solo dentro di lui, ma divenuta con lui e in lui anima e corpo.

Ora, benchè non nata nell'attore spontaneamente, ma suscitata nello spirito di lui dall'espressione del poeta, quest'immagine può esser mai la stessa, può non alterarsi, non modificarsi passando da uno spirito a un altro?

Non sarà più la stessa. Sarà magari un'immagine approssimativa, più o meno somigliante; ma la stessa, no. Quel dato personaggio su la scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perchè l'attore l'ha ricreato in sè, e sua è l'espressione quan-

d'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto. È precisamente lo stesso caso del traduttore.

* * *

Illustratori, attori e traduttori, si trovano difatti, a ben considerare, nella medesima condizione di fronte all'estimativa estetica.

Tutti e tre hanno davanti a sè un'opera d'arte già espressa, cioè già concepita ed eseguita da altri, che l'uno deve tradurre in un'altra arte; il secondo, in azione materiale; il terzo in un'altra lingua.

Come saranno possibili queste *traduzioni?*

Nota qui giustamente Benedetto Croce nella sua *Estetica*, che non è possibile ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma, anche estetica, e che ogni traduzione quindi o sminuisce o guasta: l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione; che non è possibile, insomma una riproduzione della medesima espressione originale, ma tutt'al più la produzione d'un'espressione somigliante, più o meno prossima ad essa.

Questo che il Croce dice per le traduzioni vere e proprie, cioè per chi da una lingua traduce in un'altra, è vero anche per l'illustratore e per l'attore: come veri altresì sono in tutti e tre i casi la diminuzione e il guasto.

Vediamo prima l'attore.

Ecco. La realtà materiale, quotidiana della vita limita le cose, gli uomini e le loro azioni, li contraria, li deforma. Nella realtà le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di contingenze senza valore, di particolari comuni. Mille ostacoli impreveduti, improvvisi, deviano le azioni, deturpano i caratteri; minute, volgari miserie spesso li sminuiscono. L'arte invece libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un certo senso, li astrae; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggruppa invece tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea così un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso appunto, l'artista idealizza. Non già che egli rappresenti tipi o dipinga idee; sem-

plifica e concentra. L'idea che egli ha dei suoi personaggi, il sentimento che spira da essi evocano le immagini espressive, le aggruppano e le combinano. I particolari inutili spariscono, tutto cò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero.

Ora, che fa l'attore? Fa proprio il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quando più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perchè lo traduce nella mentalità fittizia e convenzionale della scena. L'attore insomma dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a persone e ad azioni che hanno già avuto una espressione di vita superiore alle contingenze materiali e che vivono già nell'idealità essenziale e caratteristica della poesia, cioè in una realtà superiore.

Lo stesso avviene nele traduzioni (segnatamente delle poesie) da una lingua all'altra. Ricordiamo ciò che Dante diceva nel *Convivio*: « E però sappia ciascuno, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può dalla sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia ».

È come trapiantare un albero generato da un altro terreno, fiorito sotto altro clima, in un terreno che non è più il suo: sotto il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde, per le foglie intendiamo le parole native e per fiori quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabili. Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all'esame più sottile, poichè veramente sono, come l'anima, impalpabili; ogni lingua ispira un particolare sentimento di sè, e valore ha finanche la forma grafica delle parole. Se traduciamo la parola tedesca *liebe* con l'italiana *amore* traduciamo il concetto della parola, nient'altro: ma il suono? Quel partcolare suono con quella tale eco che essa suscita nello spirito e su cui forse il poeta in quel dato punto faceva assegnamento? E la grazia che deriva dalla speciale collocazione delle parole, dei costrutti, degli atteggiamenti proprii a un dato idioma? Avremo dunque sì, trapiantato l'albero, ma costringendolo a vestirsi d'altre foglie, a fiorir d'altri fiori, foglie e fiori che brilleranno e stormiranno altrimenti perchè mossi da altra aura ideale: e l'albero

nel miglior dei casi, non sarà più quello: nel peggiore, cioè se più ci sforziamo di fargli ritenere del primo rigoglio, più esso apparirà misero e stentato. Nei suoi *Pensieri e Discorsi* Giovanni Pascoli parlò dell'arte e del modo della traduzione, segnatamente degli autori classici antichi, e disse: « Che è tradurre? — così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: — Il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. A dir più preciso, resta l'anima, muta il corpo; la vera traduzione è metempscosi. Non si poteva dir meglio; ma la tagliente definizione non recide i miei o i nostri dubbi. Mutar di veste (Travestie), in italiano può essere *travestimento* e *travestire*, ha in italiano mala voce. Dunque intendiamoci: dobbiamo dare allo scrittore antico una veste nuova, non dobbiamo travestirlo. Troppo abbiamo, per il passato, travestito, e a bella posta e senza volere. Le sono causa forse, le speciali sorti della lingua e letteratura; il fatto è che per noi il problema del tradurre non è così semplice. Noi non abbiamo sempre o non abbiamo spesso la veste da offrire allo scrittore antico, di prosa o di poesia: almeno non l'abbiamo lì pronta; almeno non la sappiamo lì per lì scegliere. E poi, quanto a metempsicosi, è giusta (almeno per questo proposito del tradurre) la distinzione di corpo e d'anima? Non è giusta. Mutando corpo si muta anche anima. Si tratta dunque non di conservare all'antico la sua anima in un corpo nuovo, ma di deformargliela meno che sia possibile; si tratta di scegliere per l'antico la veste nuova, che meno lo faccia parere diverso e anche ridicolo e goffo. Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori ».

Il Pascoli osserva accortamente che non è giusta la distinzione di corpo e d'anima: mutando corpo, si muta anche anima. Ma che intende egli per corpo e per anima? Per corpo intende la forma, per anima il pensiero; e ricasca, ahimè, come se il De Sanctis, e dopo, tanti altri valentuomini che han disputato di critica estetica, avessero predicato al vento, ricasca nel vecchio errore della critica classica e romantica, di considerare cioè la forma come un di fuori. Ma se potesse veramente separarsi il contenuto artistico dalla sua forma, corpo sarebbe il pensiero, anima la forma. Il pensiero d'uno scrittore, antico o nuovo, quel che egli ha voluto dire, il concetto della cosa, insomma, noi possiamo bene renderlo, tradurre in altra lingua, farlo intendere comunque: l'anima non possiamo rendere, la forma, che — in arte — è tutto.

Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l'anima, cioè la forma: questo è ovvio. Ma serbando il corpo, il pensiero, gli si può dare un'anima, una espressione diversa? Questo tenta la traduzione. E tenta l'impossibile; come di far rivivere un cadavere inalandogli un'altra anima.

* * *

Il Conte di Caylus voleva che il maggiore o minor valore d'una poesia si giudicasse secondo che essa potesse o no da un pittore esser tradotta in quadri. Similmente del maggiore o minor valore d'un dramma si vuol giudicare alla prova della rappresentazione; anzi si dice che non è possibile dare un giudizio d'un dramma scritto, cioè già espresso dal poeta.

Ora abbiamo dimostrato che quella del teatro non è la rappresentazione vera e propria dell'espressione genuina, originale, ma una traduzione, cioè un'espressione somigliante, più o meno prossima all'originale; non mai la stessa; e abbiamo detto le ragioni per cui è anche un'espressione più o meno guasta e diminuita.

Lo stesso, sebbene in una misura molto minore, può dirsi di quella traduzione che ognuno fa necessariamente dell'opera altrui, se non proprio nell'atto di leggerla, durante il quale lo spirito è disposto ad accogliere e a riflettere in sè o le idee che lo scrittore espone o le impressioni che l'opera vuol destare; ma quando noi riferiamo altrui o anche a noi stessi quelle idee e quelle impressioni ricevute dalla lettura, cioè quando noi ripensiamo l'opera letta. Avvenuto il passaggio da uno spirito a un altro, le modificazioni sono inevitabili. Quanti scrittori non restano dolorosamente meravigliati nel vedere che cosa l'opera propria sia divenuta attraverso lo spirito di questo o di quel lettore, che magari lo felicitano di certi effetti che egli non si è nemmeno sognato di produrre! — *Quanto mi hai fatto ridere!*

E lo scrittore non intendeva affatto di promuovere il benchè minimo riso! E come raramente avviene agli scrittori di compiacersi che la propria opera per un critico o per un lettore sia rimasta quella medesima, o press'a poco, ch'egli ha espressa, e non un'altra malamente ripensata e arbitrariamente riprodotta.

Consiste appunto in questo la somma difficoltà della critica. Bisogna innanzi tutto non presumere che gli altri, fuori del nostro io, non siano se non come noi li vediamo. Se così presumiamo, vuol dire

che abbiamo una coscienza unilaterale; che non abbiamo coscienza degli altri; che non realizziamo gli altri in noi, per usare un'espressione di Josiah Royce, con una rappresentazione vivente e per gli altri e per noi. Il mondo non è limitato all'idea che possiamo farcene: fuori di noi il mondo esiste per se e con noi; nella nostra rappresentazione dunque dobbiamo proporci di realizzarlo quando più ci sarà possibile, facendocene una coscienza in cui esso viva, in noi come in sè stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente.

Ora quest'opera di realizzamento è estremamente difficile! Può avvenire, anzi avviene non di rado, che noi, man mano leggendo, ripensiamo meglio ciò che lo scrittore ha pensato, esprimiamo meglio in noi ciò che l'autore ha espresso male o non ha espresso affatto, che noi troviamo in un libro quel che in fondo non c'è o che realizziamo noi, insomma, ciò che l'autore non è riuscito a realizzare

È lo stesso caso del comico che, nella rappresentazione teatrale, migliora e non guasta, accresce e non diminuisce il dramma che gli è stato affidato. Ma in questo caso (che non è infrequente davvero) il merito è dell'attore e il dramma è cattivo. Così anche una traduzione può essere migliore dell'originale; ma allora l'originale diventa la traduzione, in quanto che il traduttore ha preso come materia bruta l'originale e l'ha ricreata con la propria fantasia: tal quale come l'attore ha preso il dramma come un canovaccio qualsiasi e vi ha infuso la vita su la scena. Lo stesso caso può anche ripetersi per quegli illustratori che prendono come materia non convenientemente espressa le opere di quegli scrittori secondari, descrittivi, o decorativi, che hanno un'immaginazione pittorica e non riescono naturalmente a far vedere con l'incoerente mezzo comunicativo della parola i loro quadri.

Or è qualche tempo, un giornale di Roma indisse un referendum tra i nostri scrittori di teatro per sapere se gli attori avessero o no il diritto di giudicare i drammi e le commedie che venivano loro proposti per la rappresentazione; o in altri termini, se gli attori dovessero o no essere considerati come strumenti più o meno abili di comunicazione tra lo scrittore e il pubblico, unico giudice legittimo.

Nessuno fra tutti coloro che risposero alle domande del referendum seppe sollevarsi a una questione più alta, che uno spirito acuto e comprensivo avrebbe potuto veder librarsi su quelle domande. Si suol dire comunemente che l'autore non è mai un buon giudice dell'opera propria e, che l'attore non sa riconoscere i pregi artistici del

dramma, poichè cerca soltanto in esso *una buona parte*, e se la trova il dramma è bello, e se non la trova, è brutto.

Ora sta di fatto che la riflessione è per lo scrittore quasi una forma del sentimento: man mano che l'opera si fa, esso la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, ma d'un tratto, mercè l'impressione che ne riceve. L'opera, insomma, è nello scrittore un sentimento analogo a quello che essa sveglia nello spettatore: è provata, cioè, più che non sia giudicata.

Lo stesso avviene nell'attore, che non può essere affatto considerato come uno strumento meccanico, o passivo di comunicazione. Se egli esaminasse a freddo l'opera che deve rappresentare, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, e da questo esame freddo, da quest'analisi spassionata volesse assurgere alla interpretazione della propria parte, non riuscirebbe mai a dar vita a un personaggio su la scena. Precisamente, come non farebbe mai opera viva uno scrittore che non avesse in prima il sentimento ispiratore, la visione dell'insieme, e componesse a parte a parte i varii elementi fino poi a riunirli con un lavoro di composizione riflessiva, come una conclusione costruita al pari d'un ragionamento. L'attore, insomma, prova anch'esso e giudica. Come lo scrittore sente a un tratto, per una emozione, per una simpatia improvvisa la parte che gli conviene, che egli provi subito in sè il personaggio che deve far vivere su la scena.

Naturalmente però l'attore, vivendo nel teatro e del teatro, cioè fra quanto vi è di posticcio e di convenzionale in un palcoscenico, è spesso indotto a veder nell'opera d'arte principalmente quanto vi è di teatrale; press'a poco come in un libro che gli sia dato a illustrare, il disegnatore non vede se non ciò che meglio si presti alla illustrazione. L'attore, insomma, più che le ragioni ideali dell'arte, vede quelle materiali del palcoscenico, più che la verità superiore dell'espressione artistica, la realtà fittizia della sua azione scenica.

Ora, non rinunziano forse per questa realtà fittizia e posticcia del palcoscenico a quella verità superiore, essenziale e caratteristica dell'arte, quegli scrittori di teatro che compongono drammi per questo o per quell'attore? Non stanno essi, in un certo senso, di fronte all'estimativa estetica, nella stessa linea di quei tali poeti che si prestano a far la poesiola sotto le vignette di certe riviste illustrate? Gli uni e gli altri a ogni modo dimostrano di non intendere il grado di idealità e l'ufficio dell'arte loro. Ma son sempre senza dubbio più degni di scusa

gli scrittori di teatro perchè, in fondo, così facendo, obbediscono a una triste necessità dell'arte loro. Badando però non alle creature della loro fantasia, ma a quest'attore o a quell'attrice della scena di prosa, e lasciandosi infelicemente ispirare o suggerire dalla virtuosità di essi; partendo da una siffatta considerazione più o meno pratica e deducendo per la propria opera mediante il freddo ragionamento le immagini già fissate in precedenza, incarnate in questo o in quell'attore, che opere potranno mai venir fuori? Opere schiave, prima di tutto, di questi stessi attori, dei loro mezzi e delle loro attitudini; schiave e non d'arte; perchè l'arte ha bisogno imprescindibile della sua libertà.

Non il dramma fa le persone, ma queste il dramma, e prima di ogni altro dunque bisogna aver le persone, ma libere. Con esse e in esse nascerà il dramma. Ogni idea, ogni azione, perchè appariscano in atto, vive innanzi agli occhi nostri, han bisogno della libera individualità umana, in cui si mostrino come movente affettivo: bisogno, insomma, di caratteri. Ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione o ai modi dell'autore, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato; quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità.

Così sono i caratteri creati dallo Shakespeare. E qui gl'illustratori di teatro non possono facilmente trionfare. Perchè sono, infatti, così pochi i degni interpreti dello Shakespeare? Ma perchè le sue figure tragiche son così grandiose ed han così fortemente segnati i tratti caratteristici, che solo pochissimi riescono a riempirle di sè, e chi vuol farne un disegno a modo suo, nella vignetta della scena, mostra subito la sua piccolezza, la sua ridicola meschinità.

Altro è il dramma, opera d'arte già espressa e vivente nella sua idealità essenziale e caratteristica; altro è la rappresentazione scenica, traduzione o interpretazione di essa, copia più o meno somigliante che vive in una realtà materiale e pur fittizia e illusoria. Se vogliamo trarre le ultime conseguenze da questa indagine estetica, se non vogliamo una traduzione più o men fedele, ma l'originale veramente a teatro, ecco la *commedia dell'arte*: uno schema embrionale, e la libera creazione dell'attore. Sarebbe sempre, come fu, triviale, perchè opera di improvvisazione, in cui non può aver luogo quello scarto dei particolari ovvii, comuni, quella semplificazione e concentrazione ideale, caratteristica d'ogni opera d'arte superiore.

Angelo Musco

(1872-1937)

Dalle *Memorie* del popolarissimo attore recentemente scomparso estraiamo questo vivo ricordo di Pirandello, che può utilmente esser messo a riscontro col saggio, qui riprodotto, del grande autore siciliano: *Illustratori, traduttori e attori.*

Pirandello, alle prove, era un autore... difficile. Dico « era » perchè da quando è diventato così celebre ed è stato anche preso dalle cure del capocomicato, non ha più scritto per il teatro siciliano. Dunque, era difficile nel senso di *incontentabile*. Le prove non lo soddisfacevano che assai raramente. Stava seduto, in palcoscenico, col volto fra le mani o appoggiato a una mano sola, mentre coll'altra si tormentava il pizzetto grigio; e si vedeva il movimento delle sue labbra che andavano ripetendo le parole degli attori, battuta per battuta. Anche se non diceva niente, si capiva dai suoi occhi ch'era scontento. Ed io zitto, perchè pensavo: poi alla recita, se ne parla. E infatti, quando era la recita, la situazione cambiava di punto di bianco. Si mostrava felice, raggiante del successo ed anche dell'interpretazione.

Ricordo che a Roma, mentre si provava *Liolà* accadde lo stesso fatto che tanti anni prima era accaduto con D'Annunzio, per la *Figlia di Jorio* quando la provava la compagnia Grasso. Il giorno della prova generale, Pirandello fece esplodere la sua indignazione, e, tolto il copione dalle mani del suggeritore, se lo portò via proibendoci la recita per la sera.

— Professore, gli gridai correndogli dietro, è inutile che si porti il copione: stasera lo recitiamo a soggetto.

Nell'uscire dal teatro, incontrò Martoglio che entrava. Questi, vedendolo stravolto, gli chiese:

— Che hai? Dove vai?...

— Me ne vado. Non posso più sentirli. È per questa sera la prima, capisci?... e non ne sanno una parola. Non voglio essere portato al macello, e perciò ho tolto loro il copione.

Non so che cosa Martoglio gli abbia risposto: ma fu Martoglio stesso che cinque minuti dopo ci riportò il copione che Pirandello aveva abbandonato nelle sue mani.

— Non ci serve; — dissi subito io — o con questo o senza di questo, stasera si recita lo stesso.

E la sera, quando *Liolà* ebbe un successo magnifico, ecco Pirandello in palcoscenico, che mi abbraccia e mi bacia commosso, con lo slancio, l'affezione e la sincerità del suo schietto animo di galantuomo e di siciliano.

— Caro Professore, — gli feci io rispondendo ai suoi abbracci con uguale effusione — lei ancora non s'è messo in testa che noi siamo come i giannetti: se non sentono la bomba, non partono. Se noi non vediamo i lumi del teatro ed il pubblico non recitiamo...

Proprio il giorno dopo, in piazza Poli, trovandomi con Pirandello e Rosso di San Secondo, assistiamo ad una scena disgustosa: due brutti tipi malmenavano un povero diavolo tutto sbrindellato. Ci disse qualcuno che quel disgraziato aveva fama di tremendo jettatore. Allora si cominciò a parlare di jettatura, e a Pirandello venne la prima idea de *La patente*.

Silvio D'Amico

(VIVENTE)

Autorevole critico e storico del teatro. Presidente dell'Accademia di Arte Drammatica in Roma, ha contribuito con scritti diversi e con la sua attività, alla cultura e alla storia nonchè alla rinascita del teatro italiano, venendo ad occupare, in questo campo, un posto preminente.

Tenace negatore dell'arte del film, Silvio D'Amico sostiene una posizione teorica tradizionalistica, che tuttavia non manca, qua e là, di qualche ammissione delle conquiste di una più moderna e più rigorosa estetica.

Il saggio che segue è particolarmente indicativo in questo senso: esso minerebbe infatti, per la sua verità, tutte le convinzioni difese da anni dall'autore, se non lo salvasse la distinzione, che egli sostiene, dell'arte in generi *letterari.*

Cfr. SILVIO D'AMICO: *Maschere,* Roma, 1921; *Il tramonto del grande attore,* Milano, 1929; *Storia del teatro drammatico,* Milano, 1939-40.

I DICITORI DI VERSI

Uscendo dal lungo silenzio, Francesco Pastonchi ha ripreso con qualche successo il suo, diciamo, apostolato, di lettore di versi. Quest'uso di diffondere la conoscenza della poesia a mezzo di pubbliche letture, del resto non spento mai nel nostro accademico Paese, aveva trovato anni fa, appunto, nel Pastonchi il suo assertore, innovatore e propagatore. A quel modo che i vecchi maestri di retorica raccomandavano ai loro allievi di leggere sempre ad alta voce i versi, propri ed altrui, come una prova del fuoco per scoprirne i pregi e i difetti fonetici:

Come soglion talor dui can mordenti
con occhi biechi e più che bracia rossi...
Or va, nè m'irritar, se salvo ir brami...
E un'incalzar di cavalli accorrenti...

a quello stesso modo Francesco Pastonchi dichiarava e dichiara che per lui il verso scritto è soltanto una parte della poesia, reca soltanto in

---

Da: *Maschere.*

potenza la commozione che il poeta intende suscitare. Il verso segnato sulla carta è per Pastonchi qualcosa come la grafia della musica: occorre eseguire la musica per sentirne la gioia, occorre che il verso sia detto perchè esso dia intero il senso della poesia. Con queste parole, su per giù, i giornali hanno riassunto, anche recentemente, il principio che move il Pastonchi alla sua cosidetta opera di diffusione del gusto della Lirica. Vediamo se il principio sia giusto.

II

Non dimostreremo l'assioma che il verso consta, nella sua essenza, di elementi musicali: accenti, cadenze, ritmi, rime. Anche lasciando agli scienziati di mestiere, di solito positivisti, il compito di raccontare con perfetta cognizione la vita e i costumi delle tribù primitive dell'umanità, non può esservi dubbio che il verso sia stato in origine, prima che scritto, detto, anzi cantato. Ce lo confermano le forme primitive di poesia in cui anche oggi c'imbattiamo: nenia di selvaggi, filastrocche popolari, cantilene di nutrici ai bambini, tutte composizioni costruite e tramandate solo verbalmente; ce lo attestano i ricordi, non soltanto leggendari, dell'infanzia delle letterature che meglio ci son note. Bardi, aedi, rapsodi, giullari, menestrelli, trovatori e troveri; non c'è bisogno di insistere su esempi così classici. Tutta la poesia primitiva, non è conosciuta, nè tramandata in altromodo che con quello della tradizione orale. Ed anzi Giovanni Pascoli pensa addirittura che la struttura cadenzata e ritmica del verso si debba a nient'altro che a questo: alla necessità di aiutar la memoria. I racconti favolosi, i detti sentenziosi, i salmi religiosi, le leggi stesse dei popoli nelle loro età infantili, sarebbero stati composti in ritmi, non per un intento rozzamente artistico, ma per un'intento pratico: perchè appunto, essendo detti e non scritti, fosse più facile, in quelle forme ritenerli a mente e trasmetterli alle generazioni venture.

E anche questo può essere. Certo è però che i primi, ancorchè rozzi, poeti, dovettero avvedersi presto dello strumento meraviglioso, che, se non l'arte, il caso aveva lor posto sotto mano: videro che sorprese celava, che bagliori scopriva, che risorse offeriva; e presto cominciarono a servirsene coscientemente, per intensificare con esso l'espressione dei loro concetti. Troppo facile era accorgersi che quanto il loro dire — costretto in formule, in sillabe misurate, in piedi dispo-

sti invariabilmente, in accenti obbligatori, in assonanze, in rime — perdeva in spontaneità, altrettanto e più, infinitamente di più, guadagnava in efficacia. Quindi la misura del verso porta alla eliminazione del superfluo per raccogliere nel cerchio delle sillabe prescritte l'espressione più breve e più concreta. Quindi gli accenti e le cadenze non servono più soltanto a battere e a ribadire nella memoria la fisionomia del verso, ma divengono canti d'armonia, nell'infinita varietà dei metri e degli atteggiamenti che anche un verso solo, diversamente trattato, può offrire. Quindi la rima non è più la nemica che attende al varco inesorabile e costringe e svisa concetti e vocaboli, ma è la divina ausiliatrice che indica e rivela la parola saliente del verso; è, nel fervore del canto, la suscitatrice d'altre immagini e d'altre idee; è la principale fattrice della nuova melodia. E lo scoprirono, con attonita gioia, i lirici delle nostre origini, quando lo stesso monotono ripetersi delle ultime sillabe, così uggioso e duro, nelle stanze monorime, divenne urlo di terrore o grido d'amore, come nel pianto di Maria.

O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio,
figlio, chi dà consiglio
al cor mio angustiato!

. . . .

Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza simiglio,
figlio, a chi m'appiglio
figlio, pur m'ài lassato!

III

Così il verso nasce dalla dizione; e nella dizione, nella recitazione, nel canto s'afferma e comincia ad affinarsi. In quei primordi le sue ingenue scaltrezze, sottolineate dalla voce del dicitore, sono accessibili ed afferrabili dagli uditori anche incolti, esso vive tutto del suo carattere primitivo, popolare; la sua facile bellezza ci coglie d'un subito, intera. E i pregi estetici delle « chansons des gestes » o delle descrizioni del Paradiso e dell'Inferno medioevali, il popolo che le ascoltava sulle piazze con entusiasmo fanciullesco o con brividi di terrore, li gustava non meno e forse più di noi, negli studi anatomici che oggi ne facciamo a tavolino.

Ma quando la rozza arte muove i primi passi, che quasi sempre accompagnano e anzi precedono quelli della civiltà; quand'essa si infurbisce, si fa accorta, si compone secondo leggi sempre più perfette, crea compiute armonie, costruisce i grandi versi tipici — l'esametro greco-latino, l'alessandrino francese, l'endecasillabo italiano — quando diviene insomma la grande arte; allora è necessario che la nostra attenzione si fermi su due fatti fondamentali, il cui avvento non solo rende superflua, ma distrugge dalla radice, la necessità o l'opportunità della dizione del verso.

Il primo fatto è la naturale conseguenza di quell'elevarsi e perfezionarsi della povera arte primitiva, la quale, abbiam detto, è divenuta finalmente Arte: poesia: vale a dire l'altissima fra le attività dello spirito, ebbrezza dell'essere, riservata alla gioia di pochi privilegiati. E la conseguenza è: che l'intensità delle espressioni adottate dalla nuova poesia e il carattere raccolto, meditativo da lei assunto, hanno creato e moltiplicato la difficoltà di intenderla pienamente a una semplice ascoltazione. Anche oggi tutti sappiamo, per personali esperienze, che nell'assistere alla dizione di una lirica non prima conosciuta, difficilmente se ne coglie, nonchè ogni particolare della sua bellezza, lo stesso senso generale.

Poi a questo fatto, d'ordine intellettuale, un altro è da unire, d'ordine puramente pratico, il quale gli si accompagna storicamente — almeno nelle grandi letterature occidentali che meglio ci son note, dalla greca alla nostra — il fatto materiale dei progressi tecnici che hanno resa superflua la trasmissione orale della poesia: ossia, volta per volta, l'introduzione dell'alfabeto, la diffusione della scrittura, l'invenzione della stampa.

Da questi due fatti: — primo, straordinaria restrizione del numero degli uditori capaci di gustare un'arte superiore, divenuta anche essa mal comprensibile a una semplice audizione; secondo, conoscenza dell'opera d'arte per mezzo dello scritto; — consegue, in via assoluta, l'inutilità delle pubbliche dizioni e letture.

Perchè: sostituita la dicitura verbale con un mezzo meccanico di tanto maggior comodità (la scrittura, o addirittura la stampa), quale dovrebb'essere l'ufficio del dicitore del verso? Si portano argomenti in sua difesa. E il primo è quello che muove dal paragone che sembra correre più naturale alla mente: il paragone con l'attore. Il dicitore dovrebb'esser l'interprete della lirica, come l'attore è l'interprete dell'arte drammatica o comica.

Dico che sembra naturale; in realtà è un sofisma. Drammatica e Lirica, non possono porsi sopra uno stesso piano. E neanche accettando l'estetica contemporanea, trionfante di aver ridotto tutti i generi letterari, anzi tutte le arti, ad un'unica *Liricità*. Perchè, pur accogliendo quella teoria, nessuno ignora che in pratica l'aperta, confessata, prepotente soggettività del poeta lirico è tutt'altra cosa dalla apparente oggettività del poeta drammatico; il quale non si dà se non attraverso i suoi personaggi, e quindi ammette, anzi predispone, almeno come immaginata, una integrazione scenica.

La lirica, soggettiva per eccellenza, non presuppone integrazioni o collaborazione; è espressione totalmente libera e indipendente. Quindi l'interprete in essa è un intruso. Quel tanto di suo che l'attore, personalità distante da quella del poeta porta inevitabilmente nella sua interpretazione, è un'aggiunta che la drammatica si sforza di contenere nelle limitazioni da essa imposte, è una impurità a cui essa deve praticamente sottostare; ma la lirica l'esclude con orrore, come un di più sempre dannoso. Dal momento che un mezzo meccanico le consente di sottrarsi vittoriosamente alle contaminazioni che un dicitore le apporterebbe, presentando direttamente al lettore, con la parola, l'espressione da essa adottata, nella sua totale potenzialità fissata sulla carta, non si capisce che cosa pretenda di aggiungervi codesto dicitore, venendo a mettersi tra noi e il poeta.

Ma (e qui è l'altro famoso argomento) Pastonchi e i suoi non riescono a riconoscere nella parola scritta, una espressione, se non in potenza, non già in atto. Dicono che per avere tutto l'effetto di un verso, fatto di parole, bisogna *udire* queste parole, e cioè leggerle ad alta voce.

In verità, come l'asserzione che prima abbiamo respinto si basava su un presupposto falso, quello di identità tra lirica e drammatica, questa si basa sopra un'altro presupposto, altrettanto gratuito e altrettanto falso, quello di una totale analogia fra musica e poesia.

Ora l'analogia che professano Pastonchi e i suoi non esiste. La poesia, ancorchè si giovi di elementi sostanzialmente musicali non è musica; ha si un'interiore armonia tutta sua, che però non è quella musica vera e propria, bensì qualcosa di infinitamente meno materiale e di più riposto e secreto, rivolgentesi molto più allo spirito che all'orecchio, bastevole a produr l'incanto voluto col solo destare nell'animo l'eco e il ricordo del suono, senza produrre materialmente il suono stesso.

Perciò noi non abbiamo nessun bisogno di leggere ad alta voce un brutto verso: poniamo, quello del Tasso:

altèro è l'altro de' suoi propri pregi

per sentirne la cacofonia; nè quelli onomatopeici del Pascoli:

si: sonava lontana una campana,
ombra di romba

per sentirne l'armonia imitativa.

Anzi: come tutti i mezzi anche materiali, di cui le arti si servono per la loro diffusione, finiscono con l'influire sulla loro tecnica, come, per esempio, il cinematografo ha trasformato la pantomima, così in certo senso anche la scrittura e la stampa hanno portato reali contributi e alterazioni ai mezzi d'espressione della poesia. Aiuti puramente grafici, parlano all'occhio, e per l'occhio all'intelligenza; senza che il suono c'entri di mezzo, nè possa renderli per nulla. Questo specialmente oggi. Ci sono parole sottolineate e spazieggiate, corsivi, lettere e interi vocaboli in maiuscolo, di cui nessuna dizione, fosse la più squisita, può ridare il carattere. Pensiamo, per esempio, alle solenni maiuscole dannunziane; a certi vocativi del Pascoli:

prima ch'io, Romolo, arassi;

a certe parentesi del Péguy, che arrivano a spezzare in due una parola, come puri suggerimenti. E non parliamo delle trovate grafiche del Mallarmè, o del buon Marinetti.

Certamente questi estremi mezzi grafici possono essere variamente giudicati ed apprezzati, a ogni modo mostrano, come dicevo, che anche la vista ha acquistato la sua parte e non piccola, nella percezione della poesia. Sia per questo, sia soprattutto per l'assottigliarsi della nostra sensibilità che ci fa godere l'armonia del verso anche senza pronunciarlo, sta di fatto che della dizione a voce spiegata, non si ha più bisogno. Secoli di consuetudine hanno portato il nostro tempo a questo grado di raffinatezza: non si vede la ragione per cui si dovrebbe tornare indietro.

IV

O allora come si spiega il fatto che, cessate le dizioni di poesia popolare nei tempi primitivi, la declamazione del verso sia perdurata durante la storia della letteratura?

Certo che è perdurata: ma artificialmente: quel ch'era ingenua necessità dello spirito fanciullo e dell'ignoranza primordiale, divenne poi, gonfia vanità letteraria: e dove? Nelle accademie.

Ora è risaputo che le accademie sono, se non le produttrici, l'in dice e le compagne del decadimento e del mal gusto. Fiorirono nella decadenza greca; imperversarono in quella latina; soffocarono, intristirono e isterilirono il nostro paese nei suoi peggiori secoli. Com'è naturale: dal momento che l'accademia sostituisce all'arte i formulari della retorica, ammira l'opera non pel suo merito intrinseco, ma per la sua convenzionale adesione a schemi prestabiliti, promuove la moda dei facili effetti oratori, ecc. ecc. E l'esperienza anche attuale ci dice quali siano, d'ordinario, i versi prescelti dai dicitori per fare effetto con la declamazione: questione non di profondità, ma di rumore, o, talvolta, di trovate originali. Ne sappiamo qualche cosa noi italiani, che incominciammo dalle origini, a togarci e a retoricheggiare con le lambiccature dei siciliani e dei bolognesi; e che non avemmo poeti se non tra i ribelli che si tuffarono nelle sane correnti popolari o cristiane, a dispetto degli antenati degli Arcadi e dei loro figli e pronipoti; fossero i Caliginosi o i Fantastici, gli Erranti o gli Anelanti, i Gelati o i Filipponi, gli Argonauti o i Vagabondi. Passate, interamente o quasi, tutte codeste congreghe, rimase però lo spirito che le aveva create: e che cos'altro furono le letture di cui il Leopardi gemeva ancora ai suoi tempi, e le odierne dizioni di versi e le stesse (oh, quanto passatistiche) Accademie dei Futuristi, se non lo sfogo dell'eterno istinto retorico latino?

Ricordiamo che poche cose quanto codesto istinto han fornito tanta materia alla satira di tutti i tempi. In Grecia, Diogene cinico, trovandosi a una recitazione orribilmente noiosa, e vedendo al termine dei versi comparire finalmente il bianco della pergamena in mano al dicitore, mormorava ai compagni per rinfrancarli: fate cuore, amici; veggo terra! — A Roma, dall'età d'Augusto in poi, nulla incuteva così gran terrore come le recitaziones pubbliche, frequentate dagli amici del dicitore per obbligo di amicizia, e dai parassiti per la speranza di un invito a cena. È anche troppo noto che gli stessi Cesari non si sottrassero a questa vanità letteraria: e, se il buon Augusto si serviva dei suoi lectores privati unicamente per addormentarsi quando non aveva sonno, Domiziano, ancor principe, si dilettava, oltre che d'infilzar mosche, di recitar versi; e Nerone imperatore, saliva a dirli fin sul teatro,

con la claque pronta ad applaudirlo. Plinio il giovane, che non era un gran poeta, si rallegrava di tante letture come di un'indice del buon gusto artistico, preoccupandosi molto dell'arte dei dicitori: si domandava fra l'altro se gli convenisse di legger da sè al pubblico i propri versi, ovvero di farli leggere a chiara voce da un liberto, accompagnandolo egli stesso coi gesti; l'uso oggi ci fa sorridere, allora era in voga. In compenso, Orazio e Marziale furono concordi nel vituperare i dicitori: e Petronio ci ha commesso nel *Satiricon* la macchietta di quel tale Eumolpo che andava recitando versi a tutti e dappertutto, anche sopra una nave nel momento del naufragio; finchè un bel giorno, in non so più qual luogo pubblico, gli spettatori lo presero addirittura a sassate.

Nella letteratura nostra, la più brillante caricatura delle insopportabili accademie è il *Poeta Fanatico* di Goldoni. Ma chi abbia familiarità con Leopardi, non ha certo dimenticato con quale stizza egli ha bollato i recitatori di versi e di prose. Non riusciva a spiegarsi, il Leopardi, come mai delle persone perfettamente educate, « italiani, francesi, inglesi, tedeschi, uomini canuti, savissimi nelle altre cose, pieni d'ingegno e di valore; uomini espertissimi della vita sociale, compitissimi di modi, amanti di notare le sciocchezze altrui e di motteggiarle », tutti diventassero *bambini crudeli nell'occasione di recitare le cose loro.* Il poeta del dolore giungeva a desiderare d'esser l'autore del Don Chisciotte, per purgare, diceva lui, come il Cervantes la Spagna dall'imitazione dei cavalieri erranti, così l'Italia e il mondo incivilito dalla mania spaventevole. E prevedendo imminente una diserzione in massa degli uditori, proponeva l'istituzione di persone stipendiate per ascoltare; per la prosa, uno scudo la prima ora, due la seconda, quattro la terza e così via; per la poesia il doppio. Ma soggiungeva pietosamente: « Per convulsioni, sincopi, e altri accidenti leggeri e gravi che avvenissero all'una e all'altra parte nel tempo delle letture, l'Accademia sarà fornita di essenze e medicine, che si dispenseranno gratis ».

V.

Anche la storia, dunque, a interrogarla un poco, ci riprova la buffa vanità delle dizioni di versi in tempi di letterature riflesse. Eppure i dicitori non cedono. Scacciati di posizione in posizione, ripiegano ordinatamente in quella successiva: e adesso i più pronti fra loro

si sono afforzati in una estrema ridotta, in un'ultima disperatissima ipotesi.

« Sì, dicono, concediamo tutto. Noi non siamo necessari al poeta. Noi anzi possiamo essergli pericolosi. In ogni modo confessiamo di non essere nè i suoi collaboratori nè i suoi integratori. Ma voi considerateci sotto altro aspetto: interpreti, non alla guisa degli attori, ma interpreti alla guisa dei commentatori e dei critici. Che cos'è la critica? L'ultima sua definizione è stata questa: « La manifestazione d'una personalità di fronte a un'altra personalità »; modesta e superba com'è, l'accettiamo per noi. Ecco quel che siamo noi: artisti che manifestano sè stessi nella dizione dei versi di un altro. Dicendo i versi di un poeta, noi implicitamente lo commentiamo, per rivelare quello che il nostro spirito sente in lui, dunque non ci condannate in blocco. Come fra tutti gli interpreti e fra tutti gli artisti, anche fra noi la maggioranza sarà mediocre, men che mediocre; disprezzabile. Ma troverete fra noi qualche spirito eletto, da cui sentirete delle note prima sconosciute, per cui avvertirete nel poeta che udite, leggere bellezze e profondità prima non avvertite ». È dunque una difesa puramente pratica ed empirica. Siamo davanti a dei commentatori. Dobbiamo esaminarli caso per caso. Vediamole dunque, queste personalità. Domandiamo a loro di rivelarci quel che ci promettono. Dove sono?

Inutile illudersi. Ogni giorno dobbiamo riconoscere nel teatro tutto il male che c'è: eppure, fra le quinte c'imbattiamo in personalità più o meno peregrine, ma vive e distinte: il borghese realista Zacconi, il prezioso Ruggeri, la monella Dina Galli, sono ben loro, e hanno ciascuno una fisionomia che non può confondersi con altre. Che personalità incontriamo fra i dicitori? Passiamoli in rivista di corsa.

I dicitori di versi possono oggi idealmente raggrupparsi in due grandi categorie, o scuole, come vogliamo chiamarle; ispirate ciascuna a principii opposti.

La prima categoria (che sarebbe cronologicamente la seconda, ma alla quale accenniamo in primo luogo per comodo di esposizione) è quella che s'ispira al principio del verso parlato, ed è composta principalmente, se non esclusivamente, di attori. Essa ha avuto il suo massimo rappresentante nientemeno che in Gustavo Modena; ed ha per norma fondamentale nientemeno che quella di non far sentire il verso. Quale concezione della poesia abbia questa gente, la quale dunque mostra di credere che le regole metriche siano osservate dal poeta così

per compiacere l'occhio ovvero per mostra d'abilità quasi fosse un facitore di anagrammi e di rompicapi, si intende anche troppo.

E s'intende pure la ragione storica del principio: il quale sorse in reazione alla cantilena di cui pare si fosse abusato in passato nel verso drammatico. Certo le origini cantate del verso di cui sopra s'è ricordato, devono aver lasciato per secoli traccie sensibilissime nella sua recitazione. Lo stesso Alfieri era disperato delle monotone cadenze abusate nella tragedia dagli attori de' suoi tempi; raccomandava ai capocomici di far copiare le varie parti senza andare a capo al termine dei versi, come se si trattasse di prosa, affinchè gli attori non li distinguessero e non li accentuassero. Resta a chiedersi che senso metrico avessero costoro, i quali non ritrovavano più i versi sol perchè il co pista li aveva scritti come prosa.

Ma, se il principio di *non far sentire il verso* fu conseguenza del realismo che gli attori nostri, col Modena alla testa, intorno alla prima metà del secolo scorso vollero vittoriosamente portare sulla scena, bisogna riconoscere che quanto era stato una conquista vera nel teatro comico e, in certi limiti, anche nella tragedia, fu addirittura una follia nella dizione della lirica. Il verso d'una azione comica e anche tragica può e deve, fino ad un certo punto, essere parlato, per ragioni troppo evidenti. Ma il verso lirico (che, tra parentesi, nessuno poi fa obbligo all'attore di recitare) il verso lirico parlato, spezzettato, prosaicizzato, drammatizzato, spogliato d'ogni soffio di poetico, scarnificato di tutte quelle risorse metriche e di quegli accorgimenti tecnici che gli danno anima e incanto, è la cima dell'assurdo. Ora quest'assurdo è elevato a canone fondamentale dagli attori (quasi tutti) che si rannodano a questa scuola; e dagli altri dicitori (non pochi) che ne seguono le orme.

Gustavo Modena a' suoi tempi ha sollevato deliri d'entusiasmo con la recitazione di Dante? Come lo recitava? Camuffato da Dante: col lucco, con le bende, e col naso finto. Davanti a lui sedeva un ragazzo vestito da amanuense, che figurava di scrivere. Egli dettava, passeggiando e come improvvisando il poema, con un rotolo di pergamena in mano (?). Con che inflessioni realtistiche, possiamo desumerlo dai racconti di chi dice che, nell'apostrofe famosa del XIX dell'Inferno, egli esclamava:

Ahi Costantin, di quanto mal fu madre
la tua conversion...

e poi, riprendendosi:

non la tua conversion, ma quella dote...;

la quale ripresa era ammirata come un capolavoro di psicologia dantesca. Meglio: alla fine del canto di Francesca, racconta l'Andrei, il Modena, cominciato l'ultimo verso

E caddi.....

sostava un momento, come cercando un'immagine che non riusciva ad afferrare: in quella, il rotolo di pergamena gli scivolava di mano, cadendo a terra: ed ecco il Modena additarla e dettare:

.....come corpo morto cade.

Nel quale esempio, a parte la sciocchezza di voler suscitare dalla lieve pergamena la immagine del tonfo d'un corpo morto, si rileva tutta la mentalità puerilmente veristica e antipoetica dell'attore. E basterebbe riflettere a questi soli due fatti, e al successo enorme, inaudito con cui le sue dizioni dantesche erano accolte dal pubblico anche colto, anche dotto, per decidere le più esitanti convinzioni sul valore nullo del plauso d'una folla in materia di poesia.

Ma il Modena, anche attraverso i suoi errori fondamentali, era un'artista; e, ammesso senza concedercelo il principio del verso parlato, doveva tuttavia, a quanto raccontano i testimoni, esser meraviglioso di verità e di potenza nei particolari drammatici dei canti. Pare invece che la turba de' suoi seguaci abbia raccolto tutti i suoi difetti e nessuna delle sue virtù.

Non ridiremo qui le nostre vecchie accuse alla ignoranza del comico italiano: la quale, salvo le debite eccezioni, è famosa non meno che la sua innegabile genialità. Molti degli attori italiani che vanno per la maggiore non capiscono la metà dei versi lirici che escono a declamare in frak sulla ribalta fuori del sipario. Essi hanno un formulario d'intonazioni e di espressioni che usano, salvo rare eccezioni, applicare a tutto ciò che debbono dire. La loro arte consiste tutta nel deprimere certe parole e nel sottolinearne certe altre: e come i bambini, recitando la poesia, si toccano il petto a sinistra quando nominano il cuore o appuntano il piccolo indice roseo verso l'alto quando invocano il cielo, così l'attore italiano dice sempre sottovoce le parole sonno, so-

gno, perdono, oblio e calca sempre su certi avverbi e su certi aggettivi: sì, no, mai, sempre mio, tuo, nostro, vostro, ecc.

Non parliamo di conoscenze metriche, o di senso naturale del verso. Quanti sono oggi i nostri attori capaci di sentire spontaneamente una dieresi? C'è un mattatore famoso, che invece di dire:

che la mia commedïa cantar non cura

dice:

che la mia comèdia cantar non cura

Gustavo Salvini, dopo aver fatto smorfie, salti e contorcimenti fantastici per descrivere la morte del conte Ugolino, urla alla fine:

Innocenti facea l'età novella,
novella Tebe, Uguccione e il Brigata,

e poi cambiando tono e facendo il saluto al pubblico

e gli altri duo, che il canto suso appella.

Galvani, nel dire il Canto dell'Amore, alle parole di Paolo III

Quel gregge perugino intra i burroni

rifà la voce e il gesto del Papa, come prendesse tabacco. Ninchi, che avrebbe eccellenti qualità di voce e un vivo senso metrico a cui anzi s'abbandona magari peccando per eccesso di accentuazione, dice il *Canto di un pastore errante nell'Asia* di Leopardi, vestito da pastore, in una scena rappresentante un deserto, parlando ad una bella luna di luce elettrica che frigge di tra le quinte. Chiantoni recita gli squarci lirici delle tragedie di D'Annunzio e di Benelli con gli stessissimi scatti nervosi e l'esse fischiato di quando fa l'epilettico nell'*Istruttoria*. Ma l'attore-dicitore tipo è Carini: la cui perfetta linea esteriore ricopre la rinunzia assoluta, non dico a intendere la poesia, ma a dare il modesto significato delle parole componenti il verso: scuola di bellissime apparenze e che conta i seguaci più numerosi il cui metodo consiste nello strappar l'applauso cogli alti e bassi della voce prodigati a caso, qua e là, indipendentemente dal senso delle frasi, che vengono

capricciosamente spezzate o congiunte volta a volta, senza nessuna ragione di nessun genere. Così, nella *Faida di Comune* invece di dire

Qui Bonturo si fa innanzi,
tra i lucchesi ambasciadori,
di tre passi; e parla adorno
di retorici colori.

Carini dice con enfasi

Qui Bonturo
si fa innanzi tra i lucchesi
ambasciadori di tre passi;

e nella stessa poesia:

Stando a capo dei pisani
come vecchio e maggior deve
fatto pria cenno d'onore,
così disse, onesto.....

lungo silenzio

.....e breve.

Dire il perchè di quel quarto d'ora di pausa fra onesto e breve sarebbe un bell'imbarazzo per lui, se qualcuno glielo domandasse.

Ma nessuno glielo domanda. Perchè tutto ciò, ho detto ripetutamente, entusiasma il pubblico: e non mica quello dei teatri popolari; bensì quello intelligente, quello delle élites, quello dei circoli letterari, quello dei salotti intellettuali, quello dei critici che il giorno appresso scrivono gli elogi al dicitore *squisito.* Tanto la folla, anche colta, ha l'abitudine dell'applauso dopo un bell'urlo saputo sostituire in tempo da un improvviso mutamento di voce. E Thovez crede che l'applauso sarebbe egualmente entusiastico se l'attore scaraventasse in faccia al suo pubblico, con voce tonante, le parole per musica di Yorich:

Quando, talor, frattanto,
forse, sebben, così,
giammai, perchè, bensì.....

Riteniamo che abbia ragione.

VI.

L'arte non ha niente a vedere con tutto ciò. E non il senso artistico, ma il più elementare buon senso dispensa dal dimostrare la verità dell'assioma accettato dall'altra scuola, quella che in opposizione alla precedente si ispira al principio del *verso scandito*.

Questa sostiene, naturalmente, che il verso dev'esser fatto sentire: e non soltanto il verso, ma la rima, se c'è, e gli accenti tutti, e le dierisi, e le cesure, e quant'altro il poeta ha, certo non senza una intima ragione, adoperato e curato nel suo lavoro. Quindi ogni verso dev'essere reso qual'è in realtà, un'organismo avente unità e vita propria.

Da ciò: prima conseguenza. Ogni verso dev'essere, di solito, sensibilmente staccato dagli altri, anche se il senso logico paia chiederne la fusione. Come e più che in un'epigrafe, dove un ritmo interno regola gli aggruppamenti dei vocaboli e le pause tra una frase e l'altra, anche nella lirica il poeta divide, verso per verso, il respiro della sua ispirazione. Se dunque egli ha posto una parola nel verso precedente anzichè nel seguente, ciò non è stato fatto a capriccio, ma per un motivo d'arte: ossia per l'ossequio, se non al senso logico, a un altro senso puramente lirico, superiore al logico, che ha importato la necessità di staccare quella parola, di far ricadere sopra un accento, di rallen tare la frase, di variarla comunque. La separazione deve dunque di regola esser mantenuta: tutt'al più essa può attenuarsi nei casi, rarissimi, in cui realmente la significazione, anche poetica, delle parole nei due versi consecutivi non comporti nessuna pausa, ed appaia evidente che il poeta le ha materialmente separate sol perchè dalla loro inevitabile riunione venisse rotta la monotonia dell'andatura metrica, con un effetto preordinato. Ma dico *attenuarsi;* ma dico *in casi rarissimi;* perchè contro molte apparenze, la distinzione tra verso e verso va di solito mantenuta, anche quando se ne incontrino di quelli, oggi in verità abusati, che terminano con un *non,* con un *che,* con un *ma,* con un *e.* Chè non è vero sia impossibile fare una pausa giustificata dopo queste parole: il più delle volte la pausa si può e si deve ragionevolmente fare: e con risultati squisiti. Se non si potesse, sarebbe segno che il poeta avrebbe usato del verso arbitrariamente, senza un'intima

ragione; e allora si tratta di cattivi versi; non di recitato. Ma, recitando *Piemonte* di Carducci, non dite continuamente:

Dai ghiacci immani rotolando per le selve scroscianti

bensì sostate come sosta il poeta:

Dai ghiacci immani rotolando per le
selve scroscianti;

niente varrà a significare meglio il rotolare stentato della valanga che frana attraverso le selve.

Seconda conseguenza. Ad individuare il verso ha da concorrere, oltre la sua netta separazione dagli altri, la fusione di tutti i suoi elementi interiori: nel senso che esso non deve essere parlato e spezzato, bensì deve restare sostanzialmente unito, compatto, legato, come la nota del violino: gli accenti e le stesse cesure, dovranno variare, ma non mai rompere bruscamente questa unità.

Ora non c'è dubbio che la pratica di queste due norme agevoli quanto mai il difetto terribile per chi voglia essere ascoltato: la monotonia. Ma appunto questo è il problema: cantare il verso senza far la cantilena, contemperare le esigenze del significato della parola con l'armonia metrica, il senso logico col senso lirico. La questione è qui: difficile, ma non insolubile per chi abbia intuito di poeta, dal momento che i due sensi son fusi, son dipendenti, derivano l'uno dall'altro emergendo dall'armonia stessa del metro: e non è possibile dare a un d'essi il giusto valore senza che l'altro l'acquisti automaticamente.

Per portare un esempio solo: pensate alle brevi strofe del Pascoli *L'imbrunire*. Provate a dirle all'uso degli attori, seguendone il preteso senso logico; vedrete come il supremo incanto serale espresso dal poeta, nella contemplazione dei lumi del villaggio che gli appaiono come rispecchiati nel firmamento dove a ogni casa e a ogni gruppo di case umane, corrisponde nell'alto un astro o una costellazione, s'affloscia e si sgonfia e perde ogni significato. Provate invece a rileggerle umilmente sottovoce a voi stessi, abbandonandovi soltanto alla musicalità molle del metro che il poeta ha prescelto, lasciando dir tutto a quel metro, nella rigorosa divisione di sillabe, e nella acuta accentuazione che egli ha fissato: ecco riformarsi l'incanto cioè la poesia.

Di fatto, di miracoli a cui è possibile giungere sol ponendo a servizio di uno spirito intelligente e commosso le risorse d'una dizione

di perfetta fedeltà metrica, ci dette saggio un'artista che ha avuto molti celebratori, ma che nessuno ha ricordato per queste sue portentose (uniche) qualità di dicitore: Ferruccio Garavaglia. Il canto XXXI del Paradiso, capolavoro della poesia umana, tanto lontano dai soliti effetti e lenocinii della recitazione rumorosa quanto è presso alle cime più pure dell'arte e del Dio di cui manifesta la gloria, era sentito e reso dal Garavaglia con una semplicità e con una aderenza incomparabili. La sua voce di gola si faceva indicibilmente limpida nella melodia trasparente delle terzine che scorrevano leggere ed insieme gravi di senso arcano: tutta la luce bianca che raggia da quel canto percoteva gli occhi e l'anima: i sensi della musica celestiale, del candore, dell'oro, del frullo delle ali angeliche, della fragranza paradisiaca, si fondevano in una voluttà sola: gli spiriti trasumanati respiravano l'alito della rosa eterea. E tutto questo perchè, con un equilibrio tanto più mirabile in quanto sembrava raggiunto senza nessuno sforzo, il Garavaglia procedeva di strofa in strofa, dichiarando semplicemente e apertamente ogni frase, ogni parola, posando su ogni accento, battendo su ogni rima, sostando su ogni dieresi, dicendo insomma per quanto gli era possibile la poesia com'è scritta, aspirando egli pel primo l'ebbrezza sovrumana dell'etere e della luce che emana da quel canto.

Ma son fenomeni rari. Così rari che si riducono a casi fortuiti. Io, per me, dopo aver udito, a eccezione di Luigi Rasi, quanti oggi in Italia vanno per la maggiore in questo campo, non posso sottrarmi a un senso di malinconia, a voler fare lo spoglio dei buoni: ossia di quelli che comunque riescano, con la loro dizione, a dare all'intelligente la sensazione di bellezze che egli da sè non aveva inteso, o pienamente gustato in un poeta. Anche a prescindere dai difetti materiali che si incontrano nella maggior parte di essi (monotonia per esagerata accentuazione; enfasi; ineguaglianza; poca chiarezza di esposizione, ecc.); anche a prescindere dai frequenti errori meccanici di interpretazione, dalla frequente scarsità di gusto ed afflato poetico; troppe limitazioni e troppe esclusioni restano da farsi ancora fra i pochissimi nomi che si possono ricordare con decenza.

Abbiamo fra questi i cosiddetti classici: Pastonchi per primo, ma che ha una sola dote, la lucidità, e rivela potentemente di non sentire nei versi altri pregi che quelli retorici: in breve andare, monotono fino alla sazietà. Poi Giosuè Borsi, più vario, formalista e cesellatore, che sa cantare senza ingenerar noia; certamente il migliore del genere: ma

vuoto. E Ofelia Mazzoni, solenne e lentissima, con un piglio virile ma un respiro così ampio e cadenzato da toccare e talvolta da varcare i limiti dell'uggia. Abbiamo avuto un popolare volgarizzatore del più rude Carducci in Giuseppe Romualdi: fornito d'ampie doti fisiche, ci appare talvolta dicitore vigoroso: ma anche dove Carducci è più grosso, il suo verso è intessuto di saporosi accorgimenti, che a questo dicitore sfuggono troppo spesso: molta robustezza, poca poesia. Gualtiero Tumiati e Annibale Ninchi, tra gli attori di professione, si distaccano recisamente dagli ottusi ripetitori di vecchie formule Modeniane, per abbandonarsi almeno al senso metrico che hanno istintivo, e in cui ritrovano e ridanno, nei momenti più felici, fremiti di commozione sincera. Ruggero Ruggeri, ammanta una pallida melodia sempre uguale ogni lirica che dice: certo nel suo canto di Francesca l'Inferno non tumultua, nella sua canzone per la morte di Giuseppe Verdi la sinfonia delle strofe non si compone in una magnificenza pienamente classica: tutti i versi che escono dalle sue labbra son pervasi da una tal quale levità romantica: ma come squisitamente! E questo scrupoloso cantatore del verso non è mai monotono: ecco un prodigio.

VII.

Ma ad ogni modo, non c'è tra costoro nessuno del cui incontro l'intelligente provi l'intima compiacenza, la gioia vera che dà l'essersi imbattuto nell'artista o nel fratello maggiore a cui si deve la scoperta di una bellezza ignorata. Direi anzi che quelli stessi, i migliori, i quali si sforzano di intensificare nei loro rilievi le bellezze che già conoscevamo, ci fanno pagare questa soddisfazione con l'escludere troppe altre bellezze dal loro campo visivo: ho nominato adesso Romualdi, così facile a scuoterci col suo impeto, ma a prezzo dei più fini particolari; ho nominato Ruggeri, così melodico, ma perciò appunto così poco orchestrale.

Donde la nostra irriducibile intransigenza; in cui, dopo così vasto giro, veniamo a posarci di nuovo: concludendo che il dicitore, se non può esser mai l'integratore del poeta lirico, rarissimamente, e a troppo caro costo, ne è il parziale commentatore.

Perchè il poeta parli libero, nella sua pienezza, è necessario accostarsi a lui senza intermediari. La lettura meditata, fatta da sè e per

sè, sottovoce, senza voce, offre possibilità innumerevoli; e lasciando indefinite e accennate appena le armonie del verso, ne accresce illimitatamente la potenza, come di tutto ciò che si intravede senza afferrarlo in modo compiuto e limitato. La lettura solitaria ha il fascino dei godimenti non esauriti sino all'estremo: l'audizione di un dicitore idealmente perfetto, praticamente introvabile, reca sempre con sè un residuo di quella insoddisfazione che permane in ogni limitazione.

È questa insoddisfazione che ci rende critici inesorabili e non mai contenti dell'altrui dizione del verso, in quanto il dicitore ci impone una visione e un sentimento suo, che, se noi abbiamo una nostra personalità, non possono coincidere coi nostri. Quindi i migliori lettori di versi saremo sempre noi stessi.

Giovanni Gentile

(VIVENTE)

Filosofo ed uomo politico. Fu professore di filosofia nei licei; nell'università di Napoli iniziò, nel 1903, un corso libero di filosofia con una prolusione su la *Rinascita dell'idealismo,* in cui pose le prime linee del suo programma speculativo. Nello stesso anno con la fondazione de *La Critica,* ebbe inizio la sua attiva collaborazione con B. Croce per il rinnovamento della cultura italiana. Insegnò successivamente nelle università di Palermo, Pisa e Roma. Qui, nel 1925, fondò la Scuola di filosofia che tuttora dirige.

Chiamato a reggere nel 1922 il Ministero della pubblica istruzione, compì la riforma della scuola italiana. Ebbe, in seguito, vari e complessi incarichi.

È il direttore scientifico dell'Istituto e dell'Enciclopedia « G. Treccani ». Dal 1920 dirige il *Giornale critico della filosofia italiana.*

Il sistema filosofico di G. Gentile si trova esposto in quella che è forse la sua opera fondamentale, la *Teoria generale dello spirito come atto puro.* Per l'estetica il suo scritto maggiore è *La filosofia dell'arte.*

IL TORTO E IL DIRITTO DELLE TRADUZIONI

Il torto oramai è chiaro ed è diventato un luogo comune (dopo la deduzione che ne ha fatto l'estetica spiritualistica) che la pretesa del traduttore, di trasportare una poesia dalla lingua in cui nacque in un'altra, è assurda: e che ogni traduzione è una falsificazione, se intesa a questo concetto, che essa effettivamente presenti al lettore la stessa materia dell'originale, benchè in forma nuova. Impossibile tradurre una poesia; impossibile, per la stessa ragione, tradurre un'opera di scienza o di filosofia, quantunque il pensiero, in quanto tale, paia meno intimamente congiunto, e non essenzialmente connesso con la sua forma letteraria, ossia con l'espressione linguistica. In realtà, non c'è pensiero che sia pensiero senz'essere la poesia del pensatore, e cioè senza vivere quella vita affatto individuale che si manifesta nell'atteg-

---

Da: *Frammenti di estetica e letteratura* - Lanciano, Carabba, 1920.

giamento artistico, e però nella espressione, nello stile, nella forma: che non può essere se non *quella* certa forma letteraria, e quindi linguistica. E noi, trascurando questo elemento nell'intelligenza d'un filosofo, facciamo propriamente opera d'astrazione; la quale non può essere se non arbitraria rispetto all'oggetto della nostra interpretazione: ossia rispetto a quel tale oggetto che, quando si parla di traduzione, si presuppone come un antecedente del lavoro a cui noi lo sottoponiamo. Infatti la traduzione di un termine filosofico lascia sempre insoddisfatti: poichè ciascun termine, nella sua originalità, ossia nella concretezza determinata del pensiero che vi realizza la sua forma, è investito d'una sua caratteristica, che è la sua individualità e intraducibilità. Donde consegue, che non c'è filosofia nata in una lingua straniera, la quale possa accogliersi effettivamente spogliata di quella che si considera come sua veste originaria, e nuda, e da rivestire quindi interamente delle forme della nostra lingua. Malgrado tutte le proteste, che si levano in questi casi, in nome del genio nazionale e del gusto della propria lingua, insieme col pensiero s'introduce tutta una terminologia, che non è veste, ma corpo del pensiero. E il fatto, ossia la stessa logica della realtà spirituale, entra in flagrante contraddizione con la astratta teorica della separabilità del pensiero dalla sua forma letteraria.

Tutt'è che ci si renda conto di quel che sia per l'appunto forma letteraria, e, in genere, forma estetica. La quale non è da intendere come ciò che s'aggiunge al contenuto, per dargli esistenza nello spirito, o nel mondo che allo spirito riesce pensabile. Ancora, nella stessa estetica, come in gnoseologia, ci si dibatte in questo dualismo, che risale, nientemeno, ad Aristotile; ed è sempre piantato profondamente nel cervello umano in conseguenza della millenaria educazione aristotelica, che esso ha ricevuto. La forma è lo stesso contenuto, sottratto alla staticità, in cui esso, esteriormente considerato, ci si rappresenta, e ricondotto alla sua vita reale e concreta, che è la sua interna generazione.

Il libro è una cosa che sta lì: leggetelo, e tutto quello che voi apprenderete non è niente che stia già lì, come l'antecedente del vostro pensiero, ma questo stesso pensiero vostro nell'atto del suo svolgimento. Il contenuto, come tale, è un libro non letto: è quello che noi pensiamo o ci raffiguriamo, ma astratto da noi in cui si pensa o raffigura. La forma è la vita, cioè la vera realtà del contenuto: la sua soggettività. L'arte

come forma è questa soggettività in atto, la quale si ripiega su se stessa, e non esprime se non se stessa (cioè quella stessa situazione d'animo, in cui la soggettività consiste); ed è perciò lirica. Ma niente di universale, cioè di propriamente oggettivo (poichè anche il soggetto, si contempli o meglio si realizzi come contemplatore di se stesso, nell'arte, non può essere e non è se non universale), si può pensare, che non sia sempre pensiero, attività, vita del soggetto nella sua individualità; che non sia perciò forma, arte. E l'arte è immortale per questa sua immanenza nello spirito: astro che non tramonta mai nel mondo spirituale.

E dove è questa forma, che è il suggello d'ogni prodotto spirituale, ivi è individualità insuperabile, e quindi intraducibilità. La quale, dunque, è un corollario non della inseparabilità, come d'ordinario si dice, ma della *indistinguibilità* della forma dal contenuto, o della lingua dal pensiero, nell'atto concreto dello spirito. In astratto altro è il contenuto e altro la forma; altro il pensiero, altro la forma; e perfino, altro l'immagine o fantasma poetico, altro la parola. In concreto l'una cosa è l'altra.

Il concetto dell'impossibilità del tradurre si lega perciò col concetto della spiritualità della lingua, che non deve essere intesa come un fatto, ma come atto; o, secondo la celebre frase dell'Humboldt, non come... ma come... La lingua come fatto è contenuto (della conoscenza del glottologo o del grammatico); soltanto la lingua come atto è forma (del pensiero dello stesso glottologo e del grammatico). Non è la parlata, ma il parlare. Soltanto a questo patto la lingua cessa di essere un prodotto e fenomeno naturale, e acquista valore spirituale, come l'attualità, la vita, la soggettività, di qualsiasi contenuto dello spirito.

Ma chi guardi a quest'intrinseco carattere spirituale della lingua, s'accorgerà prima o poi che la lingua non è l'astratto di quel concreto che sono le lingue. Le lingue, l'una accanto all'altra, nello spazio o nel tempo, e però l'una diversa dall'altra, sono le parlate, non il parlare; sono contenuto, non forma. Il concreto è la lingua nella sua unità, come universalità: quell'unica lingua che l'uomo parla, come sempre una lingua determinata; e determinata per un processo di svolgimento, che è lo stesso svolgimento o la storia dello spirito umano; e quindi sempre la stessa lingua, e sempre una diversa lingua, come accade a tutto che viva, e per vivere si sviluppi.

Il che, per tornare all'argomento di questo scritto, trae a due conclusioni, che paiono l'una opposta all'altra, e pure coincidono come due facce d'una medaglia. La prima è che noi, effettivamente, non traduciamo mai, perchè di lingue che siano, ciascuna, lingua non ce n'è più d'una, e tutte sono una sola. La seconda è che noi traduciamo sempre, perchè la lingua, non quella delle grammatiche e dei vocabolari, ma la lingua vera, sostante nell'animo umano, non è mai la stessa, neanche in due istanti consecutivi; ed esiste a condizione di trasformarsi, continuamente inquieta, viva.

E qui spunta il diritto del traduttore. Giacchè tradurre, in verità, è la condizione d'ogni pensare e d'ogni apprendere; e non si traduce soltanto, come si dice empiricamente parlando o presupponendo così lingue diverse, da una lingua straniera nella nostra, ma si traduce altresì dalla nostra, sempre: e non soltanto dalla nostra dei secoli remoti e degli scrittori di cui non siamo lettori, ma anche dalla nostra più recente, ed usata già da noi stessi che leggiamo e parliamo. Verità semplicissima che può suonare un paradosso soltanto all'orecchio di chi rimanga intricato in rappresentazioni affatto materialistiche non dirò della lingua, ma dei sussidi o strumenti, di cui ci si serve ad imparare una lingua, ossia a conoscerla come tale, in guisa da potercene servire. Ma che cosa è il tradurre, non in astratto ma in concreto, quando c'è chi traduce e quando si bada a quel che egli fa, se non un'interpretazione, in cui da una lingua si passa a un'altra perchè sono entrambe note al traduttore, e cioè il traduttore le ha messe in rapporto nel suo spirito, e può passare dall'una all'altra, come da una parte all'altra della stessa lingua: di quell'unica lingua, che per lui veramente ci sia: la quale non è nè l'una nè l'altra, ma l'insieme delle due nella loro relazione od unità? Chi traduce comincia a pensare in un modo, al quale non si arresta; ma lo trasforma, continuando a svolgere, a chiarificare, a rendere sempre più intimo a sè e soggettivo quello che ha cominciato a pensare: e in questo passaggio da un momento all'altro del suo proprio pensiero, nella sua unica lingua, ha luogo quello che, empiricamente considerando, si dice tradurre, come un passare da una lingua ad un'altra. E non avviene forse il medesimo quando noi leggiamo ciò che è scritto nella nostra stessa lingua, da altri o da noi medesimi? Possiamo noi arrestarci a quello che immediatamente ci si presenta? O il nostro leggere, se è intendere, dev'essere piuttosto un procedere, e quindi ricostruire, e creare qualche cosa di nuovo, che

ci possa dire quello stesso che fu scritto, ma non in quanto fu pensato nell'atto dello scriverlo, bensì in quanto è pensato nell'atto del leggerlo? E c'è nulla che si presenti allo spirito immediatamente, e non sia prodotto dallo spirito a cui si presenta?

La traduzione c'è, se pure inavvertita. Io leggo Dante. Non voglio metterci nulla di mio. Non lo commento, non sostituisco parola a parola, nè, essendo io italiano, per dire come si dice oggi quello stesso che nel trecento si diceva altrimenti, nè, se fossi cinese, per dire come si dice in Cina quello che Dante esprime italianamente. Leggo semplicemente. Ma ripeterò dunque quelle parole che furono dal Poeta vergate perchè gli vibrarono nell'animo, e non furono se non appunto vibrazioni dell'animo suo? La ripetizione è impossibile, non perchè Dante mortale è morto, e io che lo leggo non sono lui: in verità, Dante che io leggo è Dante immortale; è quell'uomo stesso, quello stesso animo che sono io; ma la ripetizione è impossibile perchè quest'animo è sempre lo stesso variando continuamente. La sua è realtà storica, che cresce su se stessa, ed è perciò sempre quella, in quanto è sempre diversa. Il triplice amore che suona sulle labbra di Francesca, vive eterno, perchè vive d'una vita eternamente rinnovantesi: vive non di morte immortale, secondo la frase lucreziana, come cosa che, avendo cessato di vivere, resterà sempre quella, senza più perire; ma, appunto, di vita immortale. E io posso tornare a ripetere le parole stesse della preghiera che appresi bambino dalla bocca di mia madre. Ma come diversa vedo oggi innanzi a me quella donna santa! come più veneranda nell'animo mio diventato tanto più pensoso e tanto più profondamente religioso! Come più alta e solenne e insieme più commovente suona la sua voce dentro di me! Come più pregne di divino, e diverse, assolutamente diverse, risorgono dal fondo della memoria quelle stesse parole! Potrei non tradurle? Si, posso io ritornare a quell'ingenua e quasi sonnolenta anima infantile, con cui prima le ascoltai: ma io resto col mio cuore ingrandito innanzi a quella mia anima antica, non più mia; e in quell'anima così, semisveglia e ancora sognante, non posso rivederla se non con questi miei occhi aperti, non posso udirla a parlare il suo linguaggio senza tradurre da capo questo linguaggio nell'anima attuale, e colorirlo di questa mia nuova vita.

Ed ecco il diritto del traduttore. Il cui torto, in fondo, non proviene se non dal preconcetto che la realtà spirituale, per esempio un'opera d'arte, abbia un'esistenza finita, compiuta, chiusa, e perciò

materialmente sequestrata nel tempo e perfin nello spazio; quasi poesia scritta, e non letta e giacente magari in un papiro seppellito da millenni (di cui viceversa, noi parliamo poichè già l'abbiamo riportato alla luce, e letto!). Ma Dante che è morto nel 1321, non è il Dante che noi leggiamo, e che ci attrae a sè a vivere la sua vita, che sarà la nostra. Nè Goethe che leggiamo noi italiani, è il Goethe tedesco, di una nazionalità che esclude la nostra: esso non può essere che il nostro Goethe, ossia un Goethe tradotto, ancorchè letto in tedesco.

Edward Gordon Craig

(VIVENTE)

Discendente, da parte materna, da un'antica famiglia di attori inglesi Edward Gordon Craig è nato nel 1872; esordì all'età di 17 anni in qualità di attore nella compagnia di Irving a Londra. Dal 1896 si è dato alla regia e alla teorizzazione di cui il saggio più cospicuo è il volume *The Art of Theatre* (London, Heinemann, 1914). A Firenze nel 1908 fondò e diresse la rivista *The Mask* e successivamente un'altra rivista *The Marionette*.

L'influenza di Gordon Craig sulla messinscena moderna è stata assai grande specie nel senso da lui sostenuto della preminenza della regia su tutti gli altri elementi che concorrono alla creazione dello spettacolo, e in particolare nei confronti dell'autore che non offre per l'edizione teatrale che una materia da elaborare liberamente, e dell'attore, supermarionetta nelle mani del direttore artistico. Lo spettacolo è dunque una particolare e del tutto nuova opera a carattere, più che letterario, visivo e ritmico, onde l'importanza in esso della danza e dell'impiego delle luci.

Il Craig ha pubblicato anche uno scritto in cui tratta del film (G. CRAIG: *Theatre and Cinema*).

L'ATTORE E LA SUPERMARIONETTA

È stato sempre argomento di discussione se sia o no un'arte quella dell'attore, e se perciò l'attore sia un artista, oppure qualche cosa di affatto differente. Ci vuol poco a vedere che questa questione inquietò le menti dei pensatori d'ogni periodo; ma si può provare con molta evidenza che, se essi avessero scelto questa materia come oggetto delle loro serie considerazioni, ci avrebbero applicato lo stesso metodo di esame, che usavano quando studiavano le arti della Musica, della Poesia, dell'Architettura, della Scultura e della Pittura.

D'altra parte vi sono stati molti punti scottanti in certi lati di questo soggetto. Coloro che parteciparono alla discussione sono stati

---

Da: *La Ronda* - 1919-20.

raramente degli attori, rarissimamente degli uomini del tutto di Teatro, e tutti hanno dimostrato una certa quantità d'illogico calore e pochissima conoscenza della materia. Gli argomenti, contro la tesi che quella dell'attore sia un'arte e che l'attore sia un artista, sono generalmente così irragionevoli e così astiosi nel loro odio verso l'attore, che io credo sia stata questa la ragione, per cui gli attori non si sono dati la pena di entrare nella controversia. Sicchè ora regolarmente, ad ogni stagione teatrale, viene il settimanale attacco a proposito dell'attore e del suo gaio mestiere: attacco, che finisce di consueto con la ritirata del nemico. Di regola sono dei letterati o dei semplici privati, che riempiono le file del nemico. Forti di essere andati a vedere drammi tutta la loro vita, oppure forti di non essere stati mai, in tutta la loro vita, a vedere un dramma, attaccano sul fondamento di ragioni notissime a loro stessi. Ho seguito questi regolari attacchi di stagione in stagione, ed essi sembrano per lo più aver origine da irritabilità, inimicizie personali, o vanità. Sono illogici dal principio alla fine. Non vi possono essere attacchi di tal sorta a proposito dell'attore e del suo mestiere. Io non intendo qui di associarmi ad alcuno di simili tentativi: vorrei semplicemente mostrarti quali mi paiono essere i fatti logici di un caso curioso, nè credo ch'essi ammettano discussione veruna.

Quella dell'attore non è un'arte? È quindi scorretto il parlare dell'attore come di un artista. Perciocchè il *caso* è un nemico dell'artista. L'Arte è la precisa antitesi del pandemonio, e il pandemonio è creato dall'accozzo di molti casi. L'Arte avviene soltanto per disegno. Per far dunque un'opera d'arte è chiaro che ci è dato lavorare soltanto con quei materiali che possiamo calcolare. L'uomo non è uno di questi materiali.

La natura intera dell'uomo tende verso la libertà; egli reca perciò nella sua stessa persona la prova che, come *materiale* teatrale, egli è inutile. Nel teatro moderno, adoperando uomini e donne e i loro corpi come *materiale*, tutto ciò che si rappresenta è di natura accidentale. Gli atti del corpo dell'attore, le espressioni della sua faccia, i suoni della voce, tutto è in balìa dei venti delle sue emozioni; di quei venti che devono spirare continuamente intorno all'artista, commovendolo, senza turbare il suo equilibrio. L'attore invece è *posseduto dall'emozione*: essa invade le sue membra, movendole come vuole. Egli è alla sua mercè, si muove com'uno che è in preda ad un sogno frenetico,

o com'uno che, traviato, si lascia andare qua e là: la sua testa, le sue braccia, i suoi piedi, se non sono interamente fuori del suo governo, sono così deboli per resistere al torrente delle passioni, che sono pronti a giocargli falso ad ogni momento. È inutile che egli tenti di ragionare con sè stesso. Le calme raccomandazioni di Amleto (quelle del sognatore, s'intende, non quelle del ragionatore) sono gettate ai venti. Le sue membra si rifiutano continuamente di obbedire alla sua mente nel momento che l'emozione arde, mentre la mente va di continuo creando il calore che infiammerà queste emozioni. Lotta la mente, e riesce per un momento a muovere gli occhi e i muscoli della faccia come vuole; tiene essa, per pochi istanti, in sua intiera soggezione la faccia, quando, all'improvviso, è sopraffatta dall'emozione, ch'è stata riscaldata dalla mente. Istantaneamente, come il lampo, e prima che la mente abbia il tempo di gridare e di protestare, l'ardente passione s'è impadronita dell'espressione dell'attore. Essa si muove e varia, oscilla e muta, è cacciata dall'emozione già dalla fronte dell'attore, tra i suoi occhi, e più giù fino alla bocca: allora egli è intieramente alla mercè dell'emozione e va gridando a questa: « fa di me quello che vuoi! » la sua espressione ridda qua e là, ed ecco qui! « Di nulla non nasce nulla ». Della sua voce accade lo stesso che dei suoi movimenti. L'emozione rompe la voce dell'attore. Essa fa che la voce cospiri contro la sua mente. L'emozione agisce sulla voce dell'attore, e questi produce l'impressione di un'emozione discorde. Non giova il dire che l'emozione è lo spirito degli Dei, ed è precisamente quel che l'artista aspira a produrre: prima di tutto ciò non è vero, e quand'anche proprio lo fosse, ogni emozione disordinata, ogni sentimento accidentale non possono aver valore. La mente dell'attore dunque, vediamo, è meno potente che la sua emozione, dacchè l'emozione è capace di sopraffare la mente e aiutarla a distruggere ciò che questa vorrebbe produrre; e come la mente diventa schiava dell'emozione, ne segue che accidenti sopra accidenti debbano accorrere di continuo. Sicchè noi siamo giunti a questo punto: che l'emozione è la causa che, prima di tutto, crea, eppoi distrugge. L'Arte, come dicemmo, non può ammettere il caso. Quello, dunque, che l'attore ci dà, non è un'opera d'arte: è una serie di confessioni accidentali. Da principio il corpo umano non era adoperato come materiale nell'Arte del Teatro. Da principio l'emozione degli uomini e delle donne non erano considerate uno spettacolo conveniente per la moltitudine. Un elefante e una tigre in una

arena rispondevano meglio al gusto, quando il desiderio era di eccitare. La lotta appassionata tra l'elefante e la tigre ci dà tutto l'eccitamento che possiamo avere dalla scena moderna, e ce lo può dare senza mescolanze. Tale spettacolo non è più brutale, è anzi più delicato e più umano; poichè non c'è niente di più oltraggioso di questo, che uomini e donne sian lasciati liberi su una piattaforma, in modo che possano esporre quello che gli artisti si rifiutano di mostrare, se non velato e nella forma che crearono le loro menti. Come fu che l'uomo si persuadesse a prendere il posto che prima di lui avevan tenuto degli animali, non è difficile arguire.

L'uomo di maggior cultura s'incontra con l'uomo di maggior temperamento. Gli rivolge press'a poco questo discorso: « Tu hai un portamento magnifico: che splendidi movimenti! La tua voce è simile al canto degli uccelli; e come balena il tuo occhio! Parmi che tutti avrebbero dovuto rilevare questa meraviglia ch'è in te! Voglio scrivere alcune parole, che tu rivolgerai alla folla. Tu devi stare innanzi ad essa e pronunciare le mie parole come più ti garberà. È certo che sarà perfetto ».

E l'uomo di temperamento risponde: « È realmente così? Ti colpisco davvero con l'apparenza di un Dio! È proprio la prima volta che ci penso. E credi tu che con *l'apparire* davanti alla folla io potrei fare un'impressione che dovrebbe profittarle e che la riempirebbe d'entusiasmo? » « No, no, no, » dice l'uomo intelligente, « niente affatto con l'apparire soltanto; ma se tu hai qualche cosa da dire, creerai davvero una grande impressione ».

L'altro risponde: « Credo che avrò difficoltà a pronunciare le tue parole. Potrei più facilmente apparire appena, e dire qualcosa d'istintivo, come: « Salute a tutti! ». Sento che, se agissi in questa maniera, forse potrei meglio essere me stesso ». « È un'idea eccellente », replica il tentatore, « codesta tua: Salute a tutti! Su questo tema comporrò un cento o duecento righe; tu sarai proprio l'uomo adatto a profferirle. Me l'hai tu stesso suggerito. Salute! Siamo d'accordo, dunque, tu farai questo ». « Se lo desideri », risponde l'altro con una bonaria irragionevolezza e lusingato oltre misura.

Così comincia la commedia dell'autore e dell'attore. Il giovine appare davanti alla moltitudine e pronuncia le parole; e tale discorso è un magnifico monito per l'arte delle lettere. Dopo l'applauso il giovine è presto dimenticato. Dimenticato anche il modo come ha pronun-

ciato le parole; ma, come era un'idea originale e nuova, l'autore la trovò vantaggiosa, e poco dopo altri autori trovarono cosa eccellente il giovarsi d'uomini avvenenti e vani come di *istrumenti*. Nulla importava loro che lo strumento fosse una creatura umana. Sebbene non conoscessero i registri dello strumento, potevano suonare su di esso grossolanamente, e lo trovarono utile. E così abbiamo lo strano spettacolo di un uomo contento di dar fuori i pensieri di un altro, ai quali questi ha dato forma, e che nello stesso tempo espone la sua persona alla vista del pubblico. Egli fa questo perchè è lusingato; e la vanità... non ragiona. Ma per quanto il mondo possa durare a lungo, la natura dell'uomo combatterà per la libertà, e si ribellerà all'esser fatta schiava a mezzo dell'espressione degli altrui pensieri. La questione è davvero gravissima, e non giova scansarla protestando che l'attore non è il mezzo dei pensieri di un altro, e che egli veste di vita le morte parole di un autore; perchè, anche se ciò fosse vero (il che non può essere vero), ed anche se l'attore non rappresentasse che idee ch'egli stesso potrebbe concepire, la sua natura sarebbe sempre in istato di schiavitù, il suo corpo dovrebbe diventare il servo della mente; e questo è, come ho mostrato, ciò che un corpo sano si rifiuta assolutamente di dare. Perciò il corpo dell'uomo, per le ragioni che ho date, è per natura assolutamente *inutile* come materiale artistico. Io mi rendo conto perfettamente del carattere generico di questa opinione, e che, per quanto concerne gli uomini e le donne che sono in vita e che come classe han da esser amati, bisogna dire qualcosa di più, se io non voglia recar loro un'offesa che non è nelle mie intenzioni. So pure benissimo che quello che ho detto qui, non provocherà ancora un esodo di tutti gli attori da tutti i teatri del mondo, spingendoli a rinchiudersi dentro tristi monasteri, dov'essi irrideranno per tutto il resto della loro vita all'Arte del Teatro, diventata il tema capitale dei loro piacevoli ragionamenti. Com'ho scritto altrove, il Teatro seguiterà a crescere e gli attori continueranno per parecchi anni a intralciare il suo sviluppo. Ma io vedo uno spiraglio per dove gli attori possono evadere in tempo dalla prigione in cui si trovano. Essi devono creare per loro stessi una nuova forma di recitazione, consistente essenzialmente di *gesti simbolici*. Oggi essi personificano e interpretano: domani dovranno rappresentare e interpretare e dopodomani dovranno *creare*. A questo modo può ritornare lo stile. Oggi l'attore impersona un certo essere. Egli grida all'uditorio: « State attenti: ora pretendo di essere

questo o quell'altro, e di fare questa e quest'altra cosa », e si mette quindi ad *imitare* il più esattamente possibile quello che ha annunziato che indicherà. Egli è, per esempio, Romeo? Dice agli astanti che è innamorato e si dà a mostrarlo baciando Giulietta. Questa, si proclama, è opera d'arte, si proclama che questo è un modo intelligente di suggerire un pensiero. Ma questo è proprio come se un pittore disegnasse sopra una parete il ritratto di un animale con lunghe orecchie e che poi vi scrivesse sotto: questo è un asino. Le lunghe orecchie lo fanno abbastanza evidente, penseremmo, senza l'iscrizione, e qualunque ragazzo di dieci anni farebbe altrettanto. La differenza tra il ragazzo di dieci anni e l'artista è questa: che l'artista è quegli che disegnando certi segni ed ombre crea l'impressione di un asino, e l'artista più grande è colui che crea l'impressione dell'intero genere asino, dello *spirito* della cosa.

L'attore guarda alla vita come una macchina fotografica, e tenta di fare un ritratto che rivaleggi con la fotografia. Egli non sogna mai che la sua arte sia un'arte simile, per esempio, alla musica. Egli si sforzo di *riprodurre* la Natura, di rado pensa d'*inventare* con l'aiuto della natura, e non sogna mai di *creare*. Come ho detto, il meglio che può fare, quando vuole afferrare e comunicare la poesia di un bacio, l'ardore di un combattimento, o la quiete della morte, è copiare servilmente, fotograficamente: egli bacia, combatte, giace supino e imita la morte... e, se ci pensate, non è tutto questo terribilmente idiota? Non è un'arte misera e una miserabilità quella che non può rendere lo spirito e l'essenza di un'idea davanti a un'assemblea, ma solo può mostrare una copia inartistica, un *fac-simile* della cosa stessa? Questo è essere un *imitatore* non un artista. Questo è un proclamarsi parente del ventriloquo.

V'è un'espressione di palcoscenico, che dice di un attore « ch'egli entra nella pelle della sua parte ». Meglio sarebbe quegli che sapesse « uscire addirittura dalla pelle della parte ». « Che dunque », grida l'acceso e sfavillante attore « non vi ha da essere carne e sangue in codesta stessa arte del nostro teatro? Non v'ha da essere *vita?* » « Dipende da ciò che voi chiamate *vita*, Signore, quando usate la parola in rapporto con l'idea dell'Arte? Il pittore intende qualcosa di piuttosto differente dalla realtà, quando parla di *vita* nell'arte sua, e gli altri artisti intendono in genere qualcosa di essenzialmente spirituale: è soltanto l'attore, il ventriloquo, o l'impagliatore d'animali, che,

quando parlano di mettere della vita nel loro lavoro, intendono qualche riproduzione materiale e simile al vero, qualcosa di *parlante* nell'aspetto; sicchè io dico che sarebbe meglio se l'attore cercasse di uscir fuori interamente dalla pelle della sua parte ». Se qualche attore legge questo, non c'è qualche maniera, ond'io possa persuadergli dell'enorme assurdità di questa sua convinzione ch'egli abbia a mirare a una copia materiale, a una riproduzione? Immaginerò ora che tale attore sia qui con me, mentre parlo, e invito un pittore, e un musicista, a unirsi a noi. Falli parlare. Io ne ho avuto abbastanza di passar per detrattore dell'opera dell'attore per ragioni volgari. Ho parlato a questo modo per amore del Teatro, perchè spero e ho fede che tra breve uno straordinario rivolgimento farà risorgere ciò che nel teatro è in decadenza, e perchè spero e confido che l'attore porterà la forza del suo coraggio in aiuto di questo rinnovamento. Da molti è frainteso il mio atteggiamento riguardo tutta questa parte del Teatro. È considerato come un atteggiamento mio particolare, e di me solo; io debbo sempre essere, agli occhi loro, uno stravagante attaccabrighe, un pessimista, un brontolone: uno ch'è stanco di una cosa e cerca di romperla. Lascia dunque parlare l'attore con gli altri artisti, e lascia che l'attore sostenga da sè il suo stato come meglio può ed ascolti l'opinione di quelli in materia d'arte. Sediamo qui a ragionare, l'attore, il musicista, il pittore, ed io. Io, che rappresento un'arte distinta da tutte queste, me ne starò silenzioso.

Mentre ce ne stiamo qui seduti, il discorso volge da prima sopra la natura. Siamo circondati da bei colli incurvati d'alberi, da vaste e torreggianti montagne coperte in lontananza di neve: intorno a noi corrono innumerevoli e delicate voci della natura... la Vita. « Com'è bello » — dice il pittore — « com'è bello il senso di tutto questo! ». Egli sogna la quasi impossibilità di rendere sulla tela il pieno valore corporeo e spirituale di quello che gli è d'attorno; tuttavia guarda in faccia a ciò ch'è molto pericoloso. Il musicista guarda fisso a terra. Quello dell'attore è uno sguardo interiore e personale, verso se stesso. Inconsciamente si gode il senso di sè stesso in atto di rappresentare la figura principale e centrale di una scena veramente buona. Misura a gran passi lo spazio ch'è tra noi e il panorama, girando in un semicerchio e guarda la magnifica veduta senza vederla, conscio di una cosa sola, di sè stesso, del suo atteggiamento. Naturalmente un'attrice se ne starebbe placida in presenza della Natura. Essa non è che una

piccola cosa, un piccolo atomo pittoresco, dacchè sappiamo che pittoresca essa lo è in ogni movimento: nel sospiro quasi non udito dagli altri, col quale ella insinua agli astanti e a sè stessa che non è qui che un « ahimé » in presenza del Dio che l'ha creata, e in tutto il resto del non-senso sentimentale. Sicchè noi siamo qui tutti riuniti e abbiamo preso le attitudini a noi naturali, continuiamo a interrogarci l'un l'altro. E lasciami immaginare che per una volta tanto prendiamo realmente interesse a scoprire tutto ciò che interessa altrui e l'altrui lavoro. (T'assicuro che ciò è affatto inconsueto e che l'egoismo mentale, la più alta forma della stupidaggine, tien chiuso e stretto in uno scatolino quadrato più d'un artista professo).

Ma facciamo conto che regni un generale interesse: che l'attore e il musicista desiderino imparar qualcosa intorno all'arte della pittura; e che il pittore e il musicista voglian sapere dall'attore in che consiste il suo lavoro, e se e perchè egli lo consideri un'arte. Poichè non andranno essi qui sottilizzando, ma diranno quello che pensano, com'essi non hanno di mira che la verità, non hanno nulla da temere; sono tutti buoni compagni, tutti buoni amici, non gente di pelle sottile, e possono dar colpi e riceverne. « Diteci » domanda il pittore « è vero che prima di poter recitare a dovere una parte, dovete sentire le emozioni del personaggio che rappresentate? » « Oh, ebbene, si e no; dipende da ciò che volete dire » risponde l'attore. « Dobbiamo dapprima esser capaci di sentire le emozioni di un personaggio e di simpatizzare con esse, e financo di criticarle: prima d'identificarci con lui, lo guardiamo da una certa distanza; prendiamo quanto più possiamo dal testo, e richiamiamo alla mente tutte le emozioni, che sembra conveniente mostrare in questo personaggio. Dopo avere parecchie volte riadattate e scelte quelle emozioni che consideriamo importanti, ci mettiamo allora a riprodurle davanti agli spettatori, e per far questo dobbiamo sentire appena quel poco che è necessario: in realtà, meno sentiamo, più saldo sarà il nostro governo su l'espressione del nostro volto e del nostro corpo ». Con moto di geniale impazienza l'attore sorge in piedi e si pone a camminare a gran passi in su e in giù. Egli s'aspettava che il suo amico dicesse che ciò non aveva nulla a che fare con le emozioni, e ch'egli poteva governare la sua faccia, i suoi tratti, la voce, e tutto quanto, proprio come se il suo corpo fosse uno strumento. Il musicista si sprofonda sempre più nella poltrona. « Ma v'è stato mai un attore », domanda l'artista « che abbia

educato il suo corpo, dalla testa ai piedi, a tal segno, che questo rispondesse al lavoro della mente, senza permettere alle emozioni neppur di destarsi? Certo v'ha da essere stato un attore, poniamo uno sopra dieci milioni, che l'abbia fatto... ». « No », dice l'attore con enfasi, « no, mai, mai, non v'è stato mai un attore, che abbia raggiunto un tale stato di perfezione meccanica da fare del suo corpo lo schiavo *assoluto* della mente; Edmondo Kean, in Inghilterra, il Salvini, in Italia, la Rachel, Eleonora Duse, li richiamo tutti alla mente, e ripeto che non ci fu mai un attore o un'attrice tali, quali voi li figurate ». Qui l'artista domanda: « Ammettete voi dunque che vi possa essere uno stato di perfezione? ». « Ma certamente! Senonchè esso è impossibile e lo sarà sempre », grida l'attore, e si leva quasi con un senso di sollievo. « Questo non è forse come dire che non vi fu mai un attore perfetto, che non v'è stato mai un attore, che non abbia rovinata la sua parte, una, due, dieci volte, talora cento volte nella serata? Che non vi fu mai un pezzo di recitazione, che si potesse chiamare almeno quasi perfetto, e non vi potrà essere mai? » A mo' di risposta l'attore chiede prontamente: « Ma v'è stata mai una pittura, oppure un pezzo d'architettura, o uno di musica, che si potessero chiamare perfetti? » « Senza dubbio », essi rispondono, « le leggi che governano le arti nostre fanno tale cosa possibile ». « Un quadro, per esempio », continua l'artista, « può consistere in quattro linee o in quattrocento, tirate in certe direzioni: può essere semplice il più possibile, ma è possibile farlo perfetto. Vale a dire io posso scegliere da prima ciò che farà le linee, posso scegliere ciò, sopra cui porrò queste linee: posso studiar queste cose per quanto tempo mi garbi, posso mutarle, quindi, in uno stato egualmente scevro d'eccitazione, di fretta, di malessere, di nervosismo: praticamente, in uno stato che io scelgo (ed infatti lo preparo, aspetto e scelgo anche questo), io posso gettar giù ad un tratto queste linee.. così, to', e ora sono a posto. Possedendo il mio materiale, nulla all'infuori della mia volontà può determinarle o rimutarle; e, com'ho detto, la mia propria volontà è interamente sotto il mio controllo. La linea può essere dritta o sinuosa; può essere curva, se preferisco, e non c'è timore che quando voglio fare una curva, vi possan essere angoli in essa. E quando è pronto, finito, ciò non subisce mutamenti, fuorchè quelli che il tempo, che da ultimo lo distrugge, vi porterà ». « Questa è una cosa piuttosto straordinaria », replica l'attore « vorrei che fosse possibile nell'opera mia ».

« Sì, » risponde l'artista, « è una cosa affatto straordinaria, ed è questo che io sostengo costituire la differenza tra una espressione intelligente e una casuale o aleatoria. L'espressione per eccellenza *intelligente* quella è un'*opera d'arte*. L'espressione *casuale*, quella è *opera della fortuna*. Quando l'espressione intelligente raggiunge la sua forma più alta, diventa un'opera di bellezza. Epperò ho sempre sostenuto, sebbene io possa essermi sbagliato, che l'opera vostra non ha il carattere di un'arte. Ciò è a dire (e l'avete detto voi stesso), ciascuna espressione da voi creata nel vostro lavoro, è soggetta a tutti i mutamenti concepibili che all'emozione piaccia portarvi. Quello che concepite nella vostra mente, il vostro corpo è dalla Natura impedito di compiere. Il vostro corpo infatti, invadendo il meglio della vostra intelligenza, ha, in molti esempi offertici dal palcoscenico, fatto fuorviare l'intelligenza ». Alcuni attori sembran dire: « Che giova aver delle belle idee? A qual fine la mia mente concepirà una bella idea, un pensiero bello, se il mio corpo, ch'è così interamente estraneo al mio governo, dovrà rovinarli? Butterò a mare la mia mente e lascerò che il mio corpo salvi la situazione ». E mi sembra che nel punto di vista di tale attore vi sia certa saggezza. Egli non istà a badare tra le due cose, che lottano in lui, l'una contro l'altra. Non ha affatto paura del risultato. Gli va incontro come un uomo, talora un tantin troppo come un centauro: butta via ogni scienza, ogni cautela, ogni ragione, e il risultato è il buon umore degli spettatori, i quali però pagano volentieri. Ma qui stiamo parlando di altre cose che di umore eccellente, e, sebbene noi applaudiamo l'attore che mette in mostra un temperamento come questo, sento che non dobbiamo scordare che applaudiamo il suo temperamento, che è *lui* che applaudiamo, non ciò che va facendo o il modo come lo va facendo: nulla affatto che abbia a fare con l'arte, col calcolo, con ogni disegno. « Siete un caro e gentile amico » dice ridendo gaiamente l'attore, « dicendomi che l'arte mia non è arte! Ma credo di scorgere quello che volete dire. Intendete dire che, prima che io appaia sul palcoscenico e prima che il mio corpo entri in gioco, io son un'artista ». « Ebbene, sì, *voi* lo siete, voi per caso lo siete, perchè siete un cattivissimo attore; su la scena siete abominevole, ma avete idee, avete immaginazione, siete piuttosto, direi, una eccezione. Vi ho udito dire che vorreste rappresentare *Riccardo Terzo;* che cosa vorreste fare? quale strana atmosfera vorreste creare intorno all'opera intera? e quello che m'avete

detto aver visto nella tragedia e quello che avete inventato ed aggiunto ad essa, è così notevole, così coerente nel suo pensiero, così distinto e chiaro nella forma, che se poteste far del vostro corpo una macchina o un pezzo di materia inerte come l'argilla, se esso potesse obbedirvi in ogni movimento per tutto il tempo ch'è davanti agli spettatori, e se poteste metter da canto il poema dello Shakespeare; potreste, da ciò ch'è dentro di voi, trar fuori un'opera d'arte. Perchè non avreste soltanto sognato, avreste eseguito alla perfezione; e ciò che avreste eseguito potrebbe essere ripetuto infinite volte senza maggior differenza, tra l'una e l'altra, ch'è tra due bajocchi ». « Ah », sospira l'attore « mi ponete innanzi un quadro terribile. Vorreste provarmi che ci è impossibile considerarci degli artisti. Ci togliete il nostro sogno più bello e non ci date nulla in cambio ». « No, no, non istà a me il dare a voi: sta a voi il trovare. Certamente ci devono essere delle leggi a fondamento dell'arte del Teatro, come appunto ve ne sono a fondamento di tutte le arti vere, che se voi le trovate e dominate, vi apporteranno ciò che desiderate ». « Già, la ricerca condurrebbe gli attori davanti ad un muro ». « Scavalcatelo, dunque! » « È tropp'alto ». « Scalatelo, allora! » « Come possiamo sapere dove ciò ci condurrebbe? » « Ma, in alto e oltre ». « Sì, ma questo è un parlare follemente, un parlare in aria ». « Ebbene, questa è la direzione che voi, compagni, avete a seguire: volare nell'aria, vivere nell'aria. Qualcosa seguirà, quando qualcuno di voi avrà cominciato. Immagino », egli continua, « che voi arriverete alle fondamenta della cosa per tempo; e allora quale splendido avvenire s'aprirà davanti a voi! In realtà io v'invidio. Credo che avrei desiderato che la fotografia fosse stata scoperta prima della pittura, sicchè noi di questa generazione, avessimo potuto avere l'intensa gioia di progredire, mostrando che la fotografia era una cosa buonina nel suo genere, ma che v'era qualcosa di meglio! » « Pensate che l'opera nostra sia al livello della fotografia? » « No, davvero: essa è assai meno esatta. Essa è, meno ancora che la fotografia, un'arte. In verità, voi ed io, che abbiamo parlato tutto questo tempo, mentre il musicista se n'è stato seduto in silenzio, sprofondandosi sempre più nella poltrona..., l'arti nostre, in confronto della sua, sono scherzi, giochi, assurdità ». Al che il musicista deve venire a rovinare ogni cosa, levandosi a metter fuori una stolida osservazione. L'attore immediatamente grida: « Ma non vedo che questa sia un'osservazione così meravigliosa da parte del rappre-

sentante della sola arte di questo mondo ». Di ciò tutti ridono — il musicista in modo tra lo sbigottito e il compunto. « Mio caro compagno, questo è appunto perchè egli è un musicista. Egli non è nulla all'infuori della sua musica. Egli è, infatti, alcunchè d'inintelligente, eccetto quando parla in note, in toni, e nell'altre cose simili. Egli conosce appena la nostra lingua, conosce appena il nostro mondo, e più il musicista è grande, più questo è in lui notevole: davvero è piuttosto un brutto segno quando v'incontrate in un compositore intelligente. E quanto al musicista intellettuale, mah, quello vuol dire un altro... Ma non dobbiamo sussurrar quel nome qui: egli è oggi così popolare. Che attore sarebbe stato quest'uomo, e che temperamento aveva. Io capisco che si sia affannato tutta la vita per diventare attore, e credo che sarebbe stato un ottimo commediante, mentre invece divenne un musicista... o un autore drammatico. Ad ogni modo tutto questo diventò un grande successo: un successo di personalità ». « Non fu un successo d'arte? » domanda il musicista. « Ebbene, di quale arte volete parlare? » « Oh, di tutte le arti combinate insieme » rispond'egli, balordamente, ma con placidità. « Come può essere codesto? Come possono tutte le arti combinarsi insieme e generare un'arte unica? Ciò può solo produrre un unico bisticcio... Un Teatro unico. Le cose che si congiungono insieme lentamente, per legge naturale, possono, nel corso di molti anni e molti secoli, acquistare qualche diritto a chiedere alla Natura di dar un nuovo nome al loro prodotto. Soltanto in questa guisa può esser nata un'arte nuova. Io non credo che l'antica Madre approvi il processo forzato; che se mai ella chiuda gli occhi sopr'esso, ha tosto la sua rivincita: ciò è delle arti. Non potete mescolarle e proclamare poi che avete creato un'arte nuova. *Se potete trovare in Natura una materia nuova, una che non sia stata ancora mai adoperata dall'uomo per dar forma ai suoi pensieri, allora potete dire che siete sulla strada maestra per ritrovare un'arte nuova. Perchè avete trovato quello, con cui potrete crearla.* Questo dunque soltanto vi rimane da intraprendere. Il Teatro, quale io lo vedo, ha ancora da trovare questa materia ». E qui finisce la loro conversazione.

* * *

Dal canto mio io sono dell'ultimo avviso dell'artista. Il mio piacere non vuol essere nel rivaleggiare col fotografo valente, e aspirerò sempre a produrre qualcosa d'interamente opposto alla vita, quale noi

la vediamo. La vita in carne e ossa, deliziosa, qual'è per noi tutti, non è per me cosa da frugarci dentro, o da riprodurre innanzi al mondo, sia pure convenzionalizzata. Credo che la mia aspirazione sarà piuttosto di afferrare qualche remoto barlume di quello spirito, che noi chiamiamo la Morte, di evocare cose belle dal mondo immaginario. Dicono che siano fredde quelle cose morte; io non so: spesso sembrano più calde e più viventi di quella che si ostenta come vita. L'ombre, gli spiriti mi sembran esser più belli e pieni di maggior vitalità che uomini e donne: impacciati di piccolezze, inumane creature, segrete, freddissime freddezze, angustissime umanità. Perchè, considerando troppo a lungo la vita, non si può trovar che tutto questo non è il bello, nè il misterioso, nè il tragico, ma il tedioso, il melodrammatico, lo sciocco, e congiura contro la vitalità, contro ogni calore? E da tali cose, a cui manca il sole della vita, non è possibile trarre ispirazione veruna: ma sì da quella vita misteriosa, gioiosa, e magnificamente perfetta, che si chiama la Morte, vita d'ombre e di forme sconosciute, dove nulla può essere oscurità o nebbia, come s'immagina, ma vividi colori, vivide luci, nitide forme, e che si trova popolata di strane, fiere e solenni figure, di graziose figure e di figure pacate, sospinte verso qualche meravigliosa armonia di movimento. E tutto questo è qualcosa di più che una semplice circostanza di fatto. Da questa idea della Morte, che sembra una sorta di primavera, una fioritura, da questa ragione e da questa idea può venire una ispirazione così vasta, che con risoluta esultanza, io mi slancio verso di esse; ed ecco, in un attimo, mi trovo le braccia piene di fiori. Non mi avanzo che un passo o due, e di nuovo l'abbondanza è intorno a me. Solco agevolmente di nuovo un mare di bellezza, veleggio verso dove i venti mi traggono; là, là, non c'è pericolo. Quest'è il mio sogno; ma tutto il Teatro del mondo non è rappresentato da me, nè da cento artisti od attori, ma da qualcosa di molto differente. Perciò quello che possa essere la mia aspirazione personale, è di pochissimo conto. Tuttavia la meta del teatro in generale è di istorare l'arte sua, ed esso dovrebbe cominciare dal bandire da sè questa idea di personificazione, quest'idea di riprodurre la natura; poichè fintanto che la personificazione sarà sul teatro, il teatro non potrà mai diventar libero. Gli attori dovrebbero educarsi sotto la norma di un principio più moderno (se i principi modernissimi e più belli sono troppo difficili per comunicare) e dovranno allontanare da sè quella smania di metter della *vita* nell'opera loro, poichè tremila volte sopr'una questo vuol dire portare sul

palcoscenico dei gesti eccessivi, una mimica affrettata, dei discorsi che urlano e delle scene che abbagliano nella vana e folle illusione che per tali vie si possa, magicamente, evocare la vitalità. Il che in pochi casi, a confermare la regola, parzialmente riesce. Riesce parzialmente alle ingannevoli personalità della scena. Per esse è un caso di chiaro trionfo, a *dispetto* delle regole, contro le regole stesse, e noi, che guardiamo, gettiamo in aria i cappelli e ci rallegriamo, e non finiamo più di rallegrarci. *Noi lo dobbiamo, per forza.* Noi non vogliamo considerare o porre questioni: seguiamo la corrente nell'ammirazione e nella suggestione. Che noi si sia ipnotizzati, il nostro gusto non ci fa caso: siamo felici d'essere commossi a questo modo, e balziamo letteralmente dalla gioia. La grande personalità ha insieme trionfato di noi e dell'arte. Ma le personalità simili a queste sono estremamente rare, e se desideriamo vedere una personalità, affermare sè stessa sul teatro, e trionfare interamente come attore, dobbiamo nel tempo stesso essere affatto indifferenti circa l'opera e gli attori, circa la bellezza e l'arte.

Quelli che non pensano come me in tutto questo argomento, sono gli adoratori o gli ammiratori rispettosi delle personalità della scena. È per essi intollerabile che io asserisca dover la scena esser purgata di tutti i suoi attori e attrici, prima che abbia ancora a risorgere. Come potrebbero essi consentire con me? Ciò implicherebbe l'allontanamento dei loro favoriti, di due o tre esseri che mutano per loro la scena da un volgare scherzo a una terra ideale. Ma che cosa dovrebbero temere? Nessun pericolo minaccia i loro favoriti, poichè fòsse pure possibile di fare una legge che vieti a tutti gli uomini e donne di comparire davanti al pubblico sulle scene di un teatro, essa non toccherebbe menomamente questi favoriti, queste personalità maschili e femminili, che i frequentatori di teatro incoronano. Supponi alcuna di esse nate in un epoca in cui la scena era sconosciuta; forse ciò avrebbe in qualche modo diminuito il suo potere, impedita la sua espressione? Neppur di un filo.

Le personalità singolari inventano i modi e i mezzi onde esprimeranno sè stesse; e la recitazione non è che uno — il men grande — dei mezzi che sono a disposizione di una grande originalità, sicchè questi uomini e donne sarebbero stati famosi in ogni tempo e in ogni mestiere. Ma se vi sono molti, pei quali è intollerabile che io proponga di pulire la scena di *tutti* gli attori e le attrici, e nell'intento di restaurare l'Arte del Teatro, ve ne son altri, a cui ciò sembra gradito.

« L'Artista — dice il Flaubert — dovrebbe essere nell'opera sua simile a Dio nella creazione: invisibile e onnipotente; si dovrebbe sentire dappertutto e non vedere in luogo veruno. L'Arte dovrebbe essere elevata sopra gli effetti personali e le nervose suscettività. È tempo di darle la perfezione delle scienze fisiche per mezzo di un metodo spietato ». E ancora: « Io ho sempre cercato di non diminuire l'Arte per la soddisfazione di una personalità isolata ». Egli allude principalmente alla letteratura; ma s'egli sente questo così fortemente dello scrittore, di colui cioè che non si vede effettivamente mai, ma solo si rivela a mezzo attraverso l'opera sua, come totalmente deve egli essere stato contrario all'apparizione materiale dell'attore, sia esso o non sia una personalità.

Carlo Lamb dice: « Assistere alla rappresentazione del *Lear*, vedere un vecchio vacillante che va in giro con un bastone, cacciato fuori dalla porta dalle sue figlie, in una notte di pioggia, è cosa che fa pena e pietà, null'altro. Viene voglia di offrirgli rifugio, ecco tutto ciò che ho sentito ogni qualvolta ho assistito a una rappresentazione del Lear. Il miserevole apparato con cui imitano il temporale, nel quale egli si caccia, non è più inadeguato a rappresentare l'orrore degli elementi naturali, di quel che possa essere qualunque attore, quando rappresenta Lear. Potrebbero più agevolmente proporsi di rappresentare su la scena il *Satana* del Milton, oppure una delle terribili figure di Michelangelo: *Lear* è assolutamente impossibile rappresentarlo su la scena ».

« L'*Amleto* stesso sembra impossibile da rappresentare » dice William Hazlitt.

Dante nella *Vita Nova* ci dice che, in sogno, Amore gli apparve in figugra di un giovine. Ragionando di Beatrice, Amore dice a Dante di « comporre certe cose in rima, nelle quali tu comprendi la forza ch'io tengo sopra te per lei. E scrivi queste cose in maniera che sembrino piuttosto dette da una terza persona e non da te a lei immediatamente, che non è degno ». E ancora: « Avvenne poi che giunse a me un gran desiderio di dire qualcosa in rima; quando incominciai a pensare il modo ch'io tenessi, mi parve che parlare di lei non si conveniva, se non che io parlassi ad altre donne in seconda persona ». Noi vediamo dunque che per questi uomini è sconveniente che la persona viva s'avanzi entro il quadro e faccia mostra di sè sopra la sua stessa tela. Essi hanno ciò per *sconveniente, indegno.*

Abbiamo qui testimoni contrari all'intero sistema del teatro moderno. Essi emettono collettivamente la seguente sentenza: che è cattiva arte quella che si giova di mezzi così violenti, così commoventi, da far dimenticare allo spettatore il contenuto di essa, mentre egli è travolto dalla persona, dall'emozione dell'attore. Ed ora ecco il testimonio di un'attrice.

Eleonora Duse ha detto: « Per salvare il Teatro, bisogna distruggerlo: gli attori e le attrici devono morir tutti di peste. Essi ammorbano l'aria, fanno impossibile l'arte ».

Noi dobbiamo crederla. Ella intende dire quanto il Flaubert e Dante hanno detto, sia pure con parole differenti. E vi sono molte testimonianze ancora, in mio favore, se questa è tenuta d'insufficiente evidenza. V'è la gente che non va mai a teatro, milioni di persone, rispetto alle migliaia che ci vanno. Poi abbiamo l'appoggio della più parte degli impresari del Teatro d'oggi. L'impresario moderno stima che la scena debba essere sontuosamente decorata. Egli dirà che nessun sacrificio dovrebbe esser risparmiato allo scopo di dare agli spettatori l'illusione della realtà.

Non finirà mai di dirvi come sono importanti tutte queste decorazioni. Insiste su tutto ciò per parecchie ragioni, di cui la seguente non è la meno importante: egli fiuta un grave pericolo nell'opera semplice e buona; vede che v'è una quantità di gente, che è contraria a questo sciupo di decorazioni; sà che v'è stato in Europa un cospicuo movimento contro quest'apparato, essendo stato proclamato che i grandi lavori guadagnano quando sono rappresentati su lo sfondo più semplice. Si può provare che questo movimento è potente: è sorto da Cracovia a Mosca, da Parigi a Roma, da Londra a Berlino e a Vienna. Gli impresari vedono questo pericolo davanti a sè, essi vedono che una volta che la gente giungesse a rendersi conto di questo fatto, una volta che gli spettatori gustassero il piacere che dà un'opera senza scena, allora essi andrebbero oltre e desidererebbero drammi che fossero rappresentati senz'attori, e, finalmente, andrebbero innanzi, innanzi, finchè *essi*, e non gli impresarii, avrebbero effettivamente riformato l'Arte.

Si racconta che Napoleone abbia detto: « Nella vita c'è molto di indegno, che nell'Arte dovrebbe essere omesso: molto di dubbio e d'esitazione; e tutto dovrebbe sparire nella rappresentazione dell'eroe. Noi dovremmo vederlo come una statua, dove le debolezze e i tremiti della carne non sono più percettibili ». E non solo Napoleone, ma Ben

Johnson, il Lessing, Edmondo Scheren, Hans Christian Andersen, il Lamb, il Goethe, George Sand, il Coleridge, Anatole France, il Ruskin, il Pater e suppongo tutti gli uomini e le donne intelligenti d'Europa (non si parla dell'Asia, perchè anche le persone non intelligenti in Asia non sanno comprendere le fotografie, mentre capiscono l'arte come una semplice e chiara manifestazione), hanno protestato contro la *riproduzione* della Natura, e insieme contro ogni pallida e fotografica realtà. Hanno protestato contro tutto ciò, e gli impresari hanno disputato energicamente con loro, e così vediamo emergere in tempo debito la verità. È una conclusione ragionevole. Fatela finita con l'albero reale, fatela finita con la realtà della rappresentazione e dell'azione, e arriverete a farla finita con l'attore. Questo è quanto dovrà scomparire a suo tempo, e mi piace di vedere gli impresarii appoggiare già l'idea. Fatela finita con l'attore e la farete finita coi mezzi onde si produce e fiorisce un degenere realismo scenico. Non ci dovrebbe esser più figura viva, dove le debolezze e i tremiti della carne siano percettibili.

L'attore deve andarsene e al suo posto viene la figura inanimata: la *Supermarionetta*, possiamo chiamarla così, finchè non si sia guadagnato un nome migliore. Molto è stato scritto intorno al burattino, o marionetta. Vi sono ottimi volumi intorno ad esso, ed ha pure ispirato parecchie opere d'arte. Oggi, nel suo periodo meno felice, molta gente si dà a considerarlo piuttosto come una bambola superiore, o a credere che esso si sia svolto dalla bambola. Il che è scorretto. Esso è un discendente delle immagini di pietra dei tempi antichi: egli è oggi la forma piuttosto degenerata di un Dio. Intrinseco amico sempre dei bambini, egli sa tuttavia scegliere e attrarre i suoi fedeli.

Quando qualcuno disegna un bamboccio sulla carta, disegna cosa rigida e buffa. Questo qualcuno non ha neppur percepito quanto si contiene nell'idea che ora chiamiamo marionetta. Egli prende per stupidità scialba e deformità angolosa la gravità della faccia e la placidità del corpo. Tuttavia anche i fantocci moderni sono cose straordinarie. Gli applausi possono grondare o stillare, i loro cuori non battono nè più rapidi, nè più lenti, i loro segni non diventano tumultuosi o confusi e, sebbene inondato da un torrente di fiori e d'amore, il volto della prima attrice rimane così solenne, così bello e così remoto, come prima. V'è qualcosa di più che la fiamma del genio nella marionetta e v'è qualcosa di più in essa che la pomposità dei personaggi illustri del teatro. La marionetta m'appare come l'eco ultima di qualche arte nobile e

bella di una civiltà passata. Ma, com'è di tutte le arti, che son cadute in mani grasse e volgari, il fantoccio è diventato un rimprovero. Tutti i fantocci non sono ora che dei bassi commedianti. Essi imitano i commedianti della più grande e piena scena vivente. Essi entrano soltanto per strappare una risata. Essi hanno dimenticato il consiglio della loro madre, la sfinge. I loro corpi hanno perduto la loro grazia grave: son diventati rigidi. Gli occhi hanno perduta quell'infinita astuzia di sembrar di vedere: ora sono soltanto sbarrati. Essi mostrano e fan tintinnare i loro fili metallici e sono troppo sicuri nella loro saggezza di legno. Non si rammentano più che l'arte loro dovrebbe portare lo stesso suggello di riserva, che vediamo talvolta nell'opera degli altri artisti, e che l'arte più alta è quella che cela l'artificio ed è immemore dell'artefice. Se non mi sbaglio, non è l'antico Viaggiatore greco dell'800 prima di Cr. che, descrivendo una visita al Tempio Teatro di Tebe, ci dice che fu soggiogato dalla loro bellezza a cagione della loro *nobile artificialità?* « Entrando nella sala delle visioni, io vidi lontano da me la bella bruna regina, seduta sopra il suo trono — la sua tomba — che l'una e l'altra cosa mi parvero. Mi lasciai cadere sul mio divano e osservai i suoi simbolici movimenti. Con tanto agio i suoi ritmi mutavano nel passare coi suoi movimenti da membro a membro; con tale apparenza di calma ci discioglieva ella i pensieri del suo petto; con tale gravità e bellezza languiva nell'espressione del suo dolore, che ciò induceva in noi l'impressione che nessun dolore potesse farla soffrire.

Nessun torcimento di membra e delle fattezze ci permetteva di pensare che ella fosse vinta: la passione e la pena erano di continuo riaffermate dalle sue mani, ch'ella muoveva con garbo e mirava con tranquillità. Le braccia e le mani sembravano ogni momento simili ad una sottile calda fontana d'acqua, che si levasse; indi si spezzasse e cadesse con tutte quelle dolci pallide dita, come una pioggia di stille nel suo grembo. Questa sarebbe stata per noi quasi una rivelazione d'arte, se io non avessi già visto che lo stesso spirito dimorava negli altri esempii dell'arte di questi Egiziani. Quest'« Arte di Rivelare e Velare » com'essi la chiamano, è una tale forza spirituale nel paese, che costituisce la parte più grande della loro religione. Possiamo imparare da ciò qualcosa del potere e della grazia del coraggio, perchè è impossibile assistere ad uno spettacolo senz'un senso di ristoro fisico e spirituale ».

Questo nell'800 prima di Cristo. E chi sa se il fantoccio non diventerà una volta ancora il mezzo fedele dei bei pensieri dell'artista. Non ci è forse concesso di guardare pieni di speranza verso quel giorno che

ci riporterà una volta ancora l'immagine o creatura simbolica, costrutta essa stessa dalla sagacità dell'artista; sicchè noi possiamo riconquistare quella *nobile artificialità* di cui parla l'antico scrittore? Allora non saremo più sotto l'influenza crudele delle confessioni sentimentali di debolezza, alle quali seralmente la gente assiste; e che col loro spettacolo creano negli astanti la stessa debolezza ch'esse esibiscono. A questo fine dobbiamo studiare di rifare queste immagini e non accontentarci più del fantoccio: dobbiamo creare la *supermarionetta.* La Supermarionetta non competerà con la vita, ma andrà piuttosto di là da essa. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue, ma piuttosto il corpo in rapimento: aspirerà a vestirsi di una bellezza di morte, mentre esalerà uno spirito di vita. Parecchie volte, nel corso di questo saggio, una o due parole intorno alla Morte si sono aperte una via fin su la carta: chiamatevi dal clamore incessante di « Vita! Vita! Vita! » che i veristi non ismetton di fare. E questa può essere facilmente tenuta per un'affettazione specialmente da quelli che non hanno simpatia o piacere nella virtù della gioia misteriosa di tutte l'opere d'arte scevre di passione. Se il famoso Rubens e il celebre Raffaello non diedero che espressioni appassionate, esuberanti, vi furono molti artisti, prima di loro e dopo, pei quali la moderazione nell'arte fu il sogno più prezioso, e questi più di tutti gli altri ebbero una maniera maschia. Gli altri artisti fiammeggianti o languidi, i cui nomi cattivano gli sguardi moderni, non parlano da uomini, ma piuttosto gridano come animali, o barbugliano come donne.

I savii, i moderati maestri, forti delle leggi alle quali giurarono di restar sempre fedeli (i loro nomi sono per la maggior parte ignoti: una bella famiglia), i creatori dei grandi e piccoli Iddii di Oriente e di Occidente, i guardiani di quei tempi più grandi: tutti questi pretesero alzare un'immagine di pietra o intonare un verso da vestire di quella stessa pace e di quella gioia, che avevan viste di lontano e che li compensassero dell'angoscia e del tumulto terreni.

In America possiamo figurarci questi fratelli di quella famiglia di maestri, viventi nelle loro magnifiche città antiche, città colossali, che penso fatte di spaziose tende di seta e di baldacchini d'oro, sotto ai quali stavano i loro Dei; abitazioni che contenevano tutto ciò che possa richiedere il più sdegnoso degli uomini: quelle città mobili che, allorquando essi viaggiavano dalle alture al piano, sopra i fiumi e in fondo alle valli, somigliavano quasi grandi eserciti di pace in marcia.

E in ciascuna città non uno o due uomini, chiamati « artisti », che il resto della popolazione considerasse come dei poltroni buoni a nulla, ma molti uomini scelti dalla comunità per il loro più alto potere di percezione: Artisti. Perchè questo significa il titolo di artista: un uomo che percepisce più del suo simile, e nota più di quanto ha visto. E nondimeno, frammezzo a quegli artisti, v'era l'artista delle cerimonie, il creatore delle visioni, il ministro, il cui dovere era di celebrare lo spirito che li guidava: lo spirito del Moto.

Anche in Asia i dimenticati Maestri dei templi e di tutto ciò che quei templi contenevano, hanno impregnato ogni pensiero, ogni segno dell'opere loro di questo senso di tranquillo commovimento, evocatore della morte, glorificandolo ed esaltandolo. In Africa (che alcuni di noi credono stiamo ora soltanto incivilendo) questo spirito dimorò, essenza di perfetta civiltà. Là pure vissero i grandi maestri, i quali non erano individui ossessionati dall'idea d'affermar ciascuno la sua personalità come se essa fosse una cosa preziosa e potente, ma gente paga che una sacra pazienza movesse i loro cervelli e le loro dita nella sola direzione permessa dalla legge in servizio delle semplici verità.

Quanto la legge fosse severa e come poco l'artista di quei tempi si permettesse di far mostra dei suoi sentimenti personali, può constatarsi guardando un qualunque esempio dell'arte egizia. Guarda ogni membro scolpito dagli Egiziani; fruga dentro quegli occhi intagliati: essi ti respingeranno fino alla fine del mondo. Il loro atteggiamento è così silenzioso, che somiglia alla morte. Pure v'è una tenerezza, v'è un fascino; il garbo v'è sempre accanto alla forza; e l'amore bagna ogni singola opera; ma l'esuberanza, l'emozione, la vanitosa personalità dell'artista? Non un soffio solo di tutto ciò. I fieri dubbi della speranza? Non un sol cenno di tal cosa. La strenua risolutezza? Non un segno di ciò è sfuggito all'artista, nessuna di queste confessioni: stupidaggini. Non orgoglio, non timore, nè comicità, nè indizio veruno che la mente e la mano dell'artista fossero per la millesima parte di un attimo fuori del comando delle leggi che lo disciplinavano. Che cosa meravigliosa! Questo è essere grandi artisti; e la quantità d'effusioni sentimentali d'oggi e di ieri non sono segni di suprema intelligenza, cioè non sono segni di arte suprema. Questo spirito venne in Europa, svolò sopra la Grecia, potè difficilmente esser tratto fuori dell'Italia, ma finalmente fuggì lasciando un piccolo fiume di lacrime, perle, davanti a noi. E noi avendone calpestate la maggior parte, inghiottendole pur con le ghiande

del nostro pasto, siamo andati oltre, e abbiamo mangiato il peggio, e ci siamo prostrati davanti i cosidetti « grandi maestri », e abbiamo onorato queste pericolose e fiammeggianti personalità. In un giorno infausto pensammo, nella nostra ignoranza, ch'essi erano stati mandati per giudicar noi, ch'erano i nostri pensieri ch'essi eran venuti ad esprimere, che v'era qualcosa di nostro ch'essi mettevano nella loro architettura, nella loro musica. E così fu che giungemmo a chiederci di saperci riconoscere in tutto ciò a cui avevano posto mano: noi dovevamo cioè figurare nella loro architettura, nella loro scultura, nella loro musica, nella pittura e nella poesia, e li inducemmo persino ad invitarci con le familiari parole: « Venite come vi trovate ».

Gli artisti, dopo molti secoli, si sono arresi e ci hanno dato quello di cui li richiedevamo. E così avvenne che quando questa ignoranza allontanò il chiaro spirito che un tempo governava la mente e la mano dell'artista, uno spirito oscuro prese il suo posto, il barabba insolente sul trono della legge. Uno stupido spirito regnò; e ognuno cominciò a gridare al Rinascimento! Mentre tuttavia i pittori, i musicisti, gli scultori, gli architetti contendevano l'uno contro l'altro per soddisfare alla richiesta: che tutte queste cose fossero fatte in modo che tutti potessero riconoscerle come cose loro.

Saltarono fuori ritratti con faccie congestionate, occhi affondati, bocche torte, dita smanianti d'uscire dalla loro forma, giunture che mostravano il polso; tutti i colori alla rinfusa, tutte le linee in tumulto, simili a pazzi furiosi. La forma rompe nel panico, il tranquillo e fresco sentimento della vita in estasi, che un tempo aveva ispirato una speranza così ineffabile, è infiammato, arso in una vampa, e distrutto; al suo posto il *realismo*, l'ottusa espressione della vita, cosa che ognuno fraintende mentre la riconosce. E lontanissimo dal fine dell'arte: che non è quello di riflettere i fatti attuali di questa vita, perchè non è costume dell'artista camminare dietro le cose, essendosi egli conquistato il privilegio di camminar loro innanzi, di guidarle. Dovrebbe piuttosto la vita riflettere la parvenza dello spirito, perchè fu lo spirito, che primo scelse l'artista perchè raccontasse la sua bellezza. E in questa pittura, quand'anche la forma fosse presa dalla vita, il colore di essa dev'esser chiesto a quella regione ignota dell'immaginazione, la quale che altro è, se non la contrada, dove abita ciò che noi chiamiamo la Morte? Sicchè non è leggermente e per ciarla ch'io parlo dei fantocci e del loro potere di ritenere nella faccia e nella forma le espressioni

belle e remote anche quando sono sottoposte a uno scroscio di lodi, a un torrente d'applausi. Vi sono persone che si sono burlate di questi fantocci. *Fantoccio* è un termine spregiativo, sebbene rimanga qualcuno che trovi della bellezza in queste figurine, ancorchè degenerate.

Il parlare di un fantoccio a molti uomini e donne li fa sogghignare. Pensano subito ai fili, pensano alle rigide mani e ai movimenti spezzati. Mi dicono: « È un buffo bamboccino ». Ma lasciami dir loro alcune poche cose intorno a questi fantocci. Lascia ch'io loro ripeta che sono i discendenti di una grande e nobile famiglia di Immagini, immagini che erano davvero « fatte a somiglianza di Dio »; e che molti secoli or sono queste figure avevano un movimento ritmico e non tremolante. Non avevano bisogno di fili metallici che li sostenessero, nè parlavano attraverso il naso del manovratore nascosto. (Povero Punch, io non intendo disprezzarti! Tu stai solo, ingrandito nella tua desolazione, guardando indietro nei secoli con le lacrime dipinte, umide ancora sulle tue gote antiche, e sembri gridare a guisa di richiamo al tuo cane: « Sorella Anna, sorella Anna, non viene *nessuno?* » poi con una di quelle tue magnifiche bravate volgi la forza del nostro riso — e delle mie lacrime — sopra te stesso con l'acuto grido che strazia il cuore: « Oh, il mio naso! Oh, il mio naso! Oh, il mio naso! »). Credevate voi, signore e signori, che questi fantocci sian sempre stati delle cosine alte una spanna? No davvero! Il fantoccio ebbe un tempo una forma più generosa di voi.

Credete voi ch'egli sgambettasse su una piccola piattaforma di sei piedi quadrati, fatta per somigliare un teatrino all'antica e tale che la sua testa toccasse quasi il soffitto del proscenio? E credete che egli abbia sempre abitato una casetta, dove la porta e le finestre erano piccole come quelle di una casa di bambola, con persiane dipinte, divise nel centro e dove i fiori del giardinetto avevano baldanzosi petali, grandi come la sua testa? Cercate di scacciare del tutto queste idee dalla vostra mente, e lasciate che io vi dica qualcosa della sua abitazione.

In Asia giace il suo primo reame. Sulle rive del Gange gli costruirono la sua casa, un vasto palazzo che tra colonna e colonna s'immergeva nell'acqua. Circondata da giardini si stendeva calda e ricca di fiori e rinfrescata da fontane: giardini dentro i quali nessun rumore entrava, nei quali nulla quasi si muoveva. Soltanto nelle fresche camere private di questo palazzo si agitavano senza tregua le menti rapide dei servi. Andavan facendo cose che fossero per convenirgli, cose per onorare lo

spirito, che gli aveva dato la vita. Poi, un giorno, si compiva la cerimonia.

A questa cerimonia egli prendeva parte: una celebrazione anche una volta in lode della Creazione, l'antico atto di grazie, l'evviva dell'esistenza avvenire, che è velata dalla parola Morte. E durante questa cerimonia apparivan quivi davanti agli occhi dei bruni adoratori, i simboli di tutte le cose esistenti sulla Terra e nel Nirvana. Il simbolo dell'albero bello, il simbolo delle colline, i simboli dei ricchi minerali che le colline contengono; il simbolo della nube, del vento e di tutte le cose celeri moventi; il simbolo della più rapida delle cose moventi, del pensiero, della ricordanza; il simbolo dell'animale, il simbolo di Budda e di Man..... Ed eccola giungere la figura, il fantoccio di cui voi tutti ridete tanto. Voi ridete oggi di esso, perchè non vi restano che le sue debolezze. Egli le imita da voi; ma voi non avreste riso, se l'aveste visto nel suo fiore, all'epoca in cui era chiamato a rappresentare il simbolo dell'uomo, nella grande cerimonia, e, camminando innanzi, era la bella immagine della delizia del nostro cuore. Se noi ridessimo e insultassimo alla memoria del fantoccio, dovremmo ridere dello scadimento che abbiamo creato in noi stessi, ridendo delle fedi e delle immagini che abbiamo spezzate. Pochi secoli dopo troviamo la sua casa un po' deteriorata. Di un tempio è divenuta, non dirò un teatro, ma alcunchè tra il tempio e il teatro, e in essa egli va perdendo la sua salute. Qualcosa è nell'aria. I dottori gli dicono che deve aversi cura. « E che cosa devo io temere di più? » egli domanda doro. Essi gli rispondono: « Temi soprattutto la vanità degli uomini ». Egli pensa: « Ma è ciò che io stesso ho sempre insegnato, che noi, che celebravamo la gioia di questa nostra esistenza, dovevamo aver questa sola grande paura. È possibile che io, che sono l'unico che abbia rivelato mai questa verità, debba essere l'unico a perderne la nozione, e debba essere uno dei primi a cadere? È chiaro che si sta per fare contro di me qualche insidioso attacco. Terrò gli occhi rivolti al cielo ». E consulta i suoi dottori e pondera sopra ciò. E ora lasciate che io vi dica chi fu che venne a turbare l'aria tranquilla che circondava questa singolare cosa perfetta. Si racconta che alquanto tempo dopo egli prese stanza sulle coste dell'estremo oriente, e due donne vennero quivi per guardarlo. E alla cerimonia, alla quale esse vennero, egli fiammeggiò di così terreno splendore e di una semplicità pur così poco terrena, che, sebbene egli desse prova di ispirazione alle millenovecentonovantotto anime che

erano presenti alla festa, di un'ispirazione, che illuminava la mente anche se avvelenata, tuttavia per queste due donne ciò dava prova solo dell'avvelenamento. Egli non le vide, gli occhi fissi al cielo, ma le riempì di un desiderio troppo grande per essere spento: il desiderio di essere il simbolo diretto della divinità nell'uomo. Non sì tosto pensato che fatto. E vestendosi delle migliori vesti che potevano (« come le sue », esse pensavano), e riuscendo a produrre meraviglia negli animi degli spettatori (« come fa lui », gridavano), esse costruirono da sè un tempio (« come il suo, come il suo »), e soddisfecero alle richieste del pubblico con questa misera parodia.

Questo si racconta. È il primo ricordo dell'attore in Oriente. L'attore nasce dalla folle vanità di due donne, che non furono abbastanza forti da guardare il simbolo della Divinità senza desiderare d'immischiarsene; e la parodia si dimostrò profittevole. In cinquanta o cento anni si dovevano far dei posti, per tali parodie, in tutte le parti del mondo.

Le male erbe, dicono, crescono rapidamente, e questa selvatica mala erba, ch'è il teatro moderno, spuntò su presto. L'immagine del fantoccio divino s'attirò sempre meno amatori, e le donne appunto diventaron la cosa alla moda.

Con lo svanire del fantoccio e l'avanzarsi di queste donne, che al suo posto, facevan mostra di sè sul palcoscenico, venne quello spirito più oscuro che si chiama il caos, e sul suo solco il trionfo delle personalità sediziose. Vedi tu ora che cosa mi ha fatto amare e pregiare quello che oggidì chiamiamo « fantoccio » e detestare ciò che si chiama « vita » nell'arte? Io prego assiduamente pel ritorno dell'immagine — la supermarionetta — sul Teatro; e quando essa tornerà e non appena la vedranno, sarà amata a tal segno, che ancora una volta sarà possibile ai popoli ritornare, nelle cerimonie, all'antica gioia; ancora una volta la Creazione sarà celebrata: sarà tributato omaggio all'esistenza e sarà fatta una divina e felice intercessione presso la Morte.

Indice

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

Francesco Pasinetti, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633